CAETANO VELOSO
VERDADE TROPICAL
COMPANHIA DAS LETRAS

dLivros

{ Baixe Livros de forma Rápida e Gratuita }

Converted by convertEPub

VERDADE TROPICAL

CAETANO VELOSO

Capa:

João Baptista da Costa Aguiar Sobre óleo de Mira Schendel (Col. Ricard Akagawa, São Paulo)

Foto da capa:

Rômulo Fialdini

Preparação:

Márcia Copola

Revisão:

Carmen S. da Costa

Isabel Jorge Cury

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Veloso, Caetano, 1942

Verdade Tropical / Caetano Veloso.

– São Paulo: Companhia das Letras, 1997

ISBN 85-7164-712-7

Música popular - Brasil - História e crítica

Tropicalismo (Música) - Brasil
Veloso, Caetano. 1942- I.

97-4407 CDD 781.630981

Índices para catálogo sistemático:

Brasil: Tropicalismo: Música popular 781.630981

Tropicalismo: Música popular brasileira 781.630981

1997

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA. Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 72 04532-002 - São Paulo - SP Telefone: (011) 866-0801

Fax: (011) 866-0814

e-mail: coletras@mtecnetsp.com.br

Para José Miguel Wisnik

David Byrne

E Silvina Garré

"Do Fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despretensiosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século."

"A palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria -- embora não fosse poesia."

Nesta Verdade tropical, o centro da atenção de Caetano Veloso é o tropicalismo - seus pontos de partida afetivos e intelectuais; seus protagonistas; o modo como foi percebido por uma geração que cantava música popular apaixonadamente, como quem toma partido; as visões do Brasil delineadas a partir dele; as formas que encontrou de se desdobrar ao longo do tempo.

Mas Caetano fala diretamente de si mesmo, transformando a relação com a música num roteiro de sua vida pessoal. Assim, no capitulo "Narciso em férias", ele relembra os dois meses em que ficou preso, na passagem de 68 para 69. Conta, por exemplo, como teve a chance de evitar a prisão de Gilberto Gil e não soube

fazê-lo; descreve seu sono irremediável e o modo como vivenciou o erotismo naquele confinamento entre homens; explica as tais fotografias da Terra que viu numa revista de variedades; narra sem pressa uma situação que hoje lhe inspira "um misto de humor e nojo": no pátio do quartel dos pára-quedistas, sob "um sol brutal, com um cano de metralhadora ás costas, eu cantava suavemente para o oficial de dia".

Caetano estende uma linha cronológica a partir da infância e da adolescência em Santo Amaro, e, embora se concentrando no período que vai até meados da década de 70, chega até o momento em que terminou de escrever este livro, em julho de 97. De um extremo ao outro os temas se multiplicam: as relações familiares; a ditadura, o exílio em Londres; leituras decisivas e preferências literárias; o sexo, a experiência com as drogas: Gil, Bethânia e Gal; João Gilberto e a bossa nova: rock'n'roll e samba; Chico Buarque; Glauber, Cinema Novo e amor ao cinema; projetos estéticos das décadas de 60 e 70; os festivais e os programas de auditório, a velha Record; o teatro de Zé Celso e o de Boal; o diálogo com os concretistas; a contracultura de Zé Agrippino; Beatles e Mutantes; Rio, São Paulo e Salvador, etc.

Sem ser uma autobiografia, Verdade tropical é Caetano Veloso por ele mesmo.

Pode ser a MPB por ela mesma ou nossos trópicos por um tropicalista, por um brasileiro músico, por um compositor brasileiro que aqui faz do tempo a torre mais alta do seu observatório.

É a primeira vez que ele usa longamente a escrita. De muitas maneiras, entretanto, conhecemos de perto o autor de Verdade tropical: suas canções misturam-se ás

nossas experiências, traduzem nossa vontade de amor e de protesto, sugerem o tom e o pulso de certas danças ocultas dentro de nós. Neste livro está intacta sua capacidade de nos provocar, de nos pôr em movimento com seu ouvido inquieto, com a vitalidade de sua imaginação reflexiva, com uma forma própria de falar a língua portuguesa.

Caetano Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1942.

Cantor e compositor, publicou o livro Alegria, alegria e dirigiu o filme O cinema falado (1986).

AGRADECIMENTOS

Cristiana Lavigne leu o a amontoado de escritos que crescia na mesma medida em que ia se tornando intratável, e, apontando elos e sugerindo cortes, me deu de volta a esperança de fazer dele um livro.

Rubem Fonseca (que, num diálogo telefônico internacional com Cristiana Lavigne, ajudou a resolver um problema de informática) leu o material já organizado e, entre comentários muito encorajadores (também ao telefone), aconselhou (na verdade impôs) três cortes curtos e precisos como as frases que o fizeram famoso. Duas dessas ordens foram imediatamente seguidas à risca, e uma delas - depois de muita hesitação - apenas em parte.

Mais longe e mais perto, Luís Tenório de Oliveira Lima me deu de presente, no meio dos anos 70, um livro de Unamuno em que li as mais comoventes observações jamais feitas por um estrangeiro sobre a língua portuguesa, o que mudou minha relação com as palavras.

Finalmente, ainda mais longe mas muitíssimo mais perto, Rodrigo Velloso me fez, no final dos anos 50, uma assinatura da revista Senhor, e assim tomei contato com os textos de Clarice Lispector, cuja obra Rodrigo passou a comprar sistematicamente para mim, como também a de João Guimarães Rosa e a de João Cabral de Melo Neto. Isso me levou a amar os livros com uma profundeza que supera a falta de intimidade que ainda hoje tenho com eles.

Obrigado,

C.V.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

PARTE 1

Elvis e Marilyn

Bethânia e Ray Charles

Intermezzo Baiano

PARTE 2

Transe

Paisagem Útil

Domingo

Baihunos

Alegria, alegria

Domingo no parque

Tropicália

2002

A poesia concreta

Chico

Vanguarda

Antropofagia

Panis et Circensis

É proibido proibir

Divino, Maravilhoso

PARTE 3

Narciso em férias

PARTE 4

Barra 69

London, London

Língua

Afinidades eletivas

Ame-o ou deixe-o

Back in Bahia

Araçá azul

VEREDA

Índice Onomástico

INTRODUÇÃO

No ano 2000 o Brasil comemora, além da passagem do século e do milênio, quinhentos anos do seu descobrimento. Claro que, a rigor, o novo século começa em 2001, mas as comemorações - e as fantasias supersticiosas terão lugar na noite de 31de dezembro de 1999 para 1º de janeiro de 2000. É um acúmulo de significados para a data não compartilhado com nenhum outro país do mundo. A sobrecarga de presságios desencadeada por uma tal conjunção combina bem com a psicologia de uma nação falhada que encontra razões para envergonhar-se de um dia ter sido chamada de "país do futuro". Na verdade, essas expectativas tomam hoje a forma de uma resignação prévia a novas frustrações, mas a magnitude dessas decepções antevividas revela que - feliz e infelizmente - estamos muito longe de um realismo sensato.

Aprendemos desde a infância que o Brasil foi descoberto pelo navegador português Pedro Álvares Cabral a 22 de abril de 1500. Todos os outros países da América consideram-se suficientemente descobertos em conjunto por Cristóvão Colombo em 1492. O Brasil, no entanto, teve que ser descoberto depois, separadamente. Quando menino, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, eu já perguntava: "Por quê?".

Podiam dizer-nos, por exemplo, que Colombo não passou das ilhas da América Central e que o continente propriamente dito só veio a ser alcançado, pelos portugueses, oito anos depois: ou então que Cabral descobriu a existência da América do Sul, de que os espanhóis não teriam a menor idéia; mas não: contam-

nos que o Brasil apareceu como um continente independente ou uma ilha descomunal no meio do Atlântico Sul, para surpresa dos navegadores lusitanos que, querendo costear a África para chegar às "Índias", afastaram-se demasiadamente para oeste. Que esse acontecimento histórico tão mal definido seja situado com tanta exatidão na metade do segundo milênio da nossa era só estimula a produção de uma autoconsciência nacional a um tempo inconsistente e exagerada. Os Estados Unidos são um país sem nome - América é o nome do continente onde, entre outros, os estados de colonização inglesa se uniram e a mera designação da união desses estados não constitui uma nomeação -, o Brasil é um nome sem país. Os colonizadores ingleses deixaram a impressão de ter roubado o nome geral do continente para o país que fundaram. Os portugueses não parecem ter chegado a fundar um país propriamente, mas deram um jeito de sugerir que não aportaram a uma parte da América e sim a uma totalidade absolutamente outra a que chamaram de Brasil.

O paralelo com os Estados Unidos é inevitável. Se todos os países do mundo têm, hoje, de se medir com a "América", de se posicionar em face do Império Americano, e se os outros países das Américas o têm que fazer de modo ainda mais direto - cotejando suas respectivas histórias com a do seu irmão mais forte e afortunado -, o caso do Brasil apresenta a agravante de ser um espelhamento mais evidente e um alheamento mais radical. O Brasil é o outro gigante da América, o outro melting pot de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo.

O epíteto de "gigante adormecido", aplicado aos Estados Unidos pelo almirante Yamamoto, será tomado por qualquer brasileiro como referente ao Brasil, e confundido com o já considerado agourento "deitado eternamente em berço esplêndido" da letra do Hino Nacional.

A bula papal que criou o Tratado de Tordesilhas, estipulando que as terras a serem "descobertas" a leste de um meridiano convencionado pertenceriam a Portugal, e deixando as que estivessem a oeste dessa linha para a Espanha, explica a necessidade de que se desse um novo "descobrimento" e de que este fosse português. Mas eis que na escola aprendemos - e a bela carta de Pero Vaz de Caminha narrando a viagem ao rei de Portugal nos assegura - que o acaso empurrou a frota cabralina para a costa brasileira. Ficamos assim com essa imensa ilha flutuante, homônima da ilha utópica dos europeus medievais, e talvez mais irreal do que ela, esse enorme lugar-nenhum cujo nome arde.

Em 95, o jornal Folha de S. Paulo estampava na primeira página: "Relatório do Banco Mundial aponta o Brasil como o país em que há maior desigualdade social e de renda no mundo". A matéria informa que 51,3% da renda brasileira está concentrada em 10% da população. Os 20% mais ricos detém 67,5%, enquanto os 20% mais pobres detêm apenas 2,1%. É um legado brutal que minha geração, ao chegar à adolescência, sonhou fazer reverter.

Em 64, executando um gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que têm se mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) - e, no plano internacional, pela defesa da liberdade de mercado contra a ameaça do bloco

comunista (guerra fria) -, os militares tomaram o poder. Os estudantes ou eram de esquerda ou se calavam. No ambiente familiar e nas relações de amizade nada parecia indicar a possibilidade de alguém, em sã consciência, discordar do ideário socializante. A direita só existia por causa de interesses escusos e inconfessáveis. Assim, as passeatas "com Deus pela liberdade", organizadas por "senhoras católicas" em apoio ao golpe militar, nos surgiam como cínicos gestos hipócritas de gente má. A poetisa americana Elizabeth Bishop, no entanto, que viveu no Brasil de 52 a 70, em cartas a amigos nos Estados Unidos, exulta com essas passeatas que, segundo ela, tinham sido "originalmente organizadas como paradas anticomunistas" mas que "se tornaram marchas da vitória - mais de 1 milhão de pessoas na chuva!". E conclui: "Era totalmente espontâneo, eles não podiam todos ser ricos reacionários de direita". Leio essas palavras hoje com mais assombro pela distorção da minha perspectiva na época do que pela ao menos equivalente exibida pela autora. Não é sem mal-estar que tomo conhecimento de sua versão do golpe de Estado, mas é uma lição a mais, nestes tempos em que as virtudes privadas têm que se tomar como causa dos malefícios públicos, constatar que alguém amável - e uma mulher poeta! - no Brasil de então pudesse assim resumir o movimento militar que pôs na cadeia meus melhores colegas e meus melhores professores: "Uns poucos generais corajosos e os governadores dos três estados mais importantes se juntaram e, depois de umas 48 horas difíceis, tudo estava acabado. As reações [favoráveis] têm sido realmente populares, graças a Deus". Havia o que se podiam considerar boas intenções na direita, portanto.

Em 64, a esquerda parecia se compor de todos os brasileiros que merecessem sê-lo e mesmo de todos os

seres humanos dignos desse nome. Antônio Risério anota, em seu ensaio sobre a Bahia no período democrático pré-64, que o intelectual austríaco Otto Maria Carpeaux, quando chegou ao Brasil fugindo de Hitler, já constatava que aqui "quase todo o mundo" era de esquerda. O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da musica popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas - entre eles o próprio narrador - queriam poder mover -se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil.

Depois da revolução da bossa nova, e em grande parte por causa dela, surgiu esse movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano. País esse que se encontrava sob uma ditadura militar tida em parte como fomentada pelas manobras anti -comunistas da Agência Central de Inteligência daquele império. Um movimento que queria apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente liberadora - reconhecendo sintomas de saúde social mesmo nas demonstrações mais ingênuas de atração por essa versão - e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais. Era também uma tentativa de encarar a

coincidência (mera?), nesse país tropical, da onda da contracultura com a voga dos regimes autoritários.

Que a música popular centralizasse as energias utilizadas na geração desse episódio só reafirma a força de uma tradição que possibilitou a bossa nova: a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr'álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.

O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução - a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de "tropicalismo". O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto como título em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo Luís Carlos Barreto) Tropicália, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o "luso-tropicalismo" de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo ismo, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados. No entanto, é com esse rabicho que a palavra aparecerá mais freqüentemente nas páginas que se seguem, uma vez que tudo isto aqui não passa de um esforço de divulgação internacional do gesto. De qualquer forma, apesar de algum protesto íntimo, há muito tempo que

nós já admitimos o termo tropicalismo como eficaz operacionalmente.

Sou brasileiro e me tornei, mais ou menos involuntariamente, cantor e compositor de canções. Fui um dos idealizadores e executores do projeto da Tropicália.

Este livro é uma tentativa de narrar e interpretar o que se passou. João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com "um acompanhamento de pensamento" para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a "contar-me" com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro. O tom é francamente auto-complacente (seria de todo modo requerida uma grande dose de auto-complacência para aceitar a empreitada). Prometi a mim mesmo planejar minha vida de modo a poder parar em casa por pelo menos um ano para escrevê-lo. Incapaz de cumprir tal promessa, terminei tendo de usar furtivamente os intervalos de gravações, as madrugadas em hotéis depois de shows em excursões, as folgas dos ensaios e as (poucas) horas vazias das férias de verão em Salvador para fazê-lo. Isso naturalmente superexpôs a dupla (e algo contraditória) tendência para a digressão e para a elipse que confunde meu pensamento, minha

conversa e minha escrita. Tive também que me permitir transitar do narrativo ao ensaístico, do técnico ao confessional (e me colocar como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil) para abranger uma área considerável do mundo de idéias que o assunto central sugere.

O leitor certamente encontrará nas páginas que se seguem, apesar de tudo isso, uma prosa em geral bem mais distendida do que a desta introdução. Uma olas razões de eu ter hesitado durante tanto tempo em topar escrever este livro foi a desconfiança de que o que eu poderia dizer nele - e o modo como eu o poderia dizer - seria afinal demasiado complicado para quem se aproxima de um livro sobre música popular, e por demais próximo da música popular para quem está disposto a ler livros complicados. Mas, mesmo sem superar essa desconfiança - e me perguntando, à medida que ia escrevendo com grande interesse, a quem poderia interessar um livro assim - decidi não dar desmedida atenção ao temor de parecer pretensioso ou desproporcional (ou quem sabe por demais modesto e preciso), atendo -me à constatação de que os livros simplesmente devem ser escritos para quem gosta de ler livros. Tenho encontrado pelo mundo muitas pessoas inteligentes que se interessam pela música popular brasileira: talvez as anedotas, confidências e análises que apresento aqui despertem sua curiosidade e as prendam à leitura. Por outro lado, o relato das experiências de um "pop star intelectual" de um país do "terceiro mundo" pode trazer uma ou outra luz inesperada sobre a aventura dos anos 60, já que esse período - que só é considerado remoto e datado por aqueles que temiam os desafios surgidos então, e que ainda os temem justamente por os saberem presentes demais em sua nova latência - continua com sua

temática aberta ao pensamento que se queira pôr acima dos costumeiros descarte ou nostalgia.

Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despretensiosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século.

PARTE I

ELVIS E MARILYN

Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca se teriam tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar - não sem que isso representasse um certo escândalo - a Coca-Cola numa letra de música no Brasil. Na segunda metade dos anos 50, em Santo Amaro, eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock'n'roll e tentavam imitar suas aparências. Rapazes de jeans e botas, moças de rabo-de-cavalo e chiclete na boca eram tipos conhecidos nossos. Mas não apenas eles eram minoritários: eles me pareciam um modelo pouco atraente porque embora fossem exóticos eram medíocres. Não quero dizer que se tratava de uma turma à qual eu não pertencia e com que eu mantinha uma relação de hostilidade mútua.

Não. Aquilo era mais como que uma tendência que se manifestava de forma muitas vezes acanhada em poucos dos meus conhecidos - e decididamente não entre os mais inteligentes ou os de personalidade mais interessante. Mas isso não me levava a nada além de partilhar com os santamarenses razoáveis uma atitude crítica condescendente em relação ao que naqueles garotos parecia tão obviamente inautêntico. Não era a inautenticidade cultural que criticávamos neles, uma alienação das raízes regionais ou nacionais não lidávamos com tais noções, embora uma forma branda e ingênua de nacionalismo não nos fosse totalmente estranha; o que se criticava nesses meninos era a inautenticidade psicológica visível em seus esforços de copiar uni estilo que os deslumbrava mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar.

Riamos deles, como se percebêssemos que atuavam como canastrões.

Mas o que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de ela não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia.

Quando eu tinha uns seis, sete anos, lá pelo fim dos anos 40, uma das nossas muitas primas mais velhas que moravam em casa conosco (essa já devia ter então mais de trinta anos) me disse, entre divertida e irritada, com aquela sinceridade desleixada com que desabafamos perante as crianças: "Meu filhinho, eu queria morar em Paris e ser existencialista". Fiquei curioso: "Minha Daia (é assim que ainda hoje - a poucos anos do ano 2000 chamamos essa adorável criatura), o que é existencialista?". E ela, com uma raiva deliberada crescendo na voz: "Os existencialistas são filósofos que só fazem o que querem, fazem tudo o que têm vontade de fazer. Eu queria viver como eles, longe dessa vida tacanha de Santo Amaro". Numa visão retrospectiva, imagino que Minha Daia, em sua definição do existencialismo que sem dúvida era um fenômeno pop nos anos 40 -, poderia estar apenas repetindo os versos de uma marchinha carnavalesca de grande sucesso, chamada "Chiquita Bacana", na qual se completa o retrato da personagem que lhe dá titulo com a informação de que ela é "existencialista com toda a razão só faz o que manda o seu coração"; mas evidentemente seu conhecimento do assunto ia além dessa informação contida na marchinha, uma vez que ela se referira a "filósofos existencialistas" quando quis me contar (sem imaginar que eu nunca iria esquecer) sobre aqueles que lhe acenavam com uma vida mais livre do que aquela que lhe era possível levar em Santo Amaro. Pois bem, os nossos colegas americanizados da década

seguinte não pareciam representar uma ameaça a – nem mesmo uma revolta íntima contra - essa "vida tacanha". Pelo contrario, suas atitudes, que sugeriam uma tentativa canhestra de ganhar status dentro de uma escala de valores já dados e mal interpretados, eram, a meus olhos, uma nítida marca de conformismo. Eu pessoalmente sabia que o que de fato importava para mim não os sensibilizava.

Santo Amaro era uma cidadezinha bastante homogênea do ponto de vista urbanístico e arquitetônico - mesmo) hoje, algumas edificações ainda de pé datam do século XVIII, e muitas, do século XIX - e, já na metade do século XX, não abrigava heterogeneidades sociais gritantes: a baixa classe média que povoava os sobradões e as casinhas coladas umas às outras em frente a passeios arborizados com fícus-benjamins e ruas calçadas com paralelepípedos de granito (nossa família pertencia a essa classe média: meu pai era funcionário dos Correios e Telégrafos), estava sempre muito perto da pobreza semi-rural que circundava a sede do município (e fornecia mão-de-obra para trabalhos domésticos), mas não tinha nenhum contato direto com a riqueza: o fausto que muitas famílias locais conheceram desde o período colonial até os fins do século XIX deixou a herança arquitetônica para funcionários públicos, padres, médicos, dentistas, juizes, advogados e pequenos comerciantes, mas a tradicional fonte de renda da região - o açúcar, com seus engenhos e usinas rodeados por vastos canaviais - passou pouco a pouco a integrar patrimônios muito maiores, centrados em outras áreas do pais, de modo que nada do que se ganhava com o que a terra do município produzia era gasto em Santo Amaro, e nenhum dos novos grandes proprietários vivia ali ou tinha nascido ali.

Eu levava uma vida pacífica, em meio a uma família grande e amorosa, nessa cidade pequena e bonita no seu urbanismo aconchegante. No entanto, não apenas a pobreza vista sempre tão de perto me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis, Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de famílias que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças "direitas" não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos (mas repetia-se sempre no ginásio que "quem começa comendo acaba dando" e esse mesmo cara já era tido como numa espécie de "fase de transição") encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados (ou quem quer que ao grupo de freqüentadores parecesse levemente efeminado); os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc. Claro que os princípios que estavam por trás desses hábitos não eram uma exclusividade de Santo Amaro, nem mesmo das pequenas cidades do interior: nos anos 50, com as variações de região, classe e cultura, acontecia mais ou menos o mesmo em toda parte. E, se hoje aqueles costumes parecem revolucionados a ponto de muita gente alardear a ameaça do caos, os pressupostos que os sustentavam, e que já estavam aí havia muito tempo, permanecem, ainda que muitas vezes sejam apenas matéria de discussão.

Que eu estivesse em desacordo com essas realidades era para mim muito claro. Mas todas elas vividas em conjunto, e somadas a tantas outras de que eu não tinha

consciência, produziam um mal-estar difuso que eu tentava esconjurar com pequenas excentricidades e grandes reflexões. O ambiente em nossa casa era um tanto opressivo por impor-se a cada um de nós como um mundo fechado em si mesmo. Um mundo pacífico e terno mas talvez demasiado introspectivo. O fato de meu pai trabalhar em casa (a agência postal-telegráfica tinha então que ser na casa de seu chefe) contribuía muito para criar essa sensação. As dimensões gigantescas do sobrado e o número elevado de membros da família também eram fatores agravantes. Muitos amigos nos freqüentavam. Todos trazíamos nossos colegas para brincar. Além das visitas que vinham ver nossos pais, companheiros de estudo e trabalho de nossas irmãs e primas mais velhas apareciam para conversas. Muitos eram visitantes diários indefectíveis. Assim, o casarão era um mundo também para toda essa gente que vinha do mundo. Nós próprios saíamos pouco, nunca nenhum de nós tendo tido o habito de ir brincar na "casa dos outros". Mas a vida alegre e sensual do recôncavo estava ali representada pela comida (cuja famosa alta qualidade fechava ainda mais nosso mundo), pela doçura no trato, pelas rodas de samba que se refaziam a cada festa. O que não devia estar em desarmonia com os costumes sombrios e solenes que nos davam a um tempo segurança e medo. Tomávamos a benção aos nossos pais todas as manhãs ao acordar e à noite antes de ir para a cama. Ouvíamos em resposta: "Deus lhe abençoe" ou "Deus lhe faça feliz" ou "Deus lhe dê sorte". Tratávamos nossos pais por "o senhor" e "a senhora", nunca podendo usar o "você" íntimo no Brasil, embora essa fosse uma forma abreviada de "vosmecê", um tratamento reverencial obrigatório até que, representando uma grande distensão, "o senhor" e "a senhora" vieram substituí-lo. Não podíamos dormir sem rezar. Ouvi mais de uma vez que poderíamos morrer durante o sono e ir

para o inferno se fôssemos surpreendidos sem as orações. Víamos famílias inteiras vestidas de negro em luto por algum parente morto e, embora nossos mais velhos repetissem que mais importavam os verdadeiros sentimentos do que as convenções, quando morreu Mãe Mina, irmã de meu pai, nossa tia muito querida (cuja agonia eu próprio adivinhei pela respiração ofegante que ouvi de minha cama no meio da noite, no quarto onde então eu e Roberto dormíamos com ela), ficamos meses proibidos de tocar piano, ir ao cinema, dançar, usar roupas coloridas, cantar, assoviar ou rir dentro de casa (ou mesmo na rua, "na frente dos outros"). Havia o "quarto do santo", onde ficava um nicho com o Crucificado e imagens da Virgem, de santo Antônio, são José, a pomba do Espírito Santo e o Menino Jesus. Minha Ju – a irmã de meu pai que dedicou sua vida a agudá-lo a nos criar, trabalhando com ele no telégrafo e dando-lhe a íntegra do seu salário - comandava as orações: treze noites para santo Antônio, um mês para são José, o Mês de Maria etc. Tudo isso rezado a seco, sem música, ao contrário do que se fazia em outras casas, embora na igreja Minha Ju fosse (boa) cantora do coro. Eu me aconchegava nesses rituais, mas, a pouco e pouco, fui me rebelando contra as formalidades. Eu tinha intuições filosóficas complicadas. Senti com muita força a evidência solipsista da impossibilidade de provar para mim mesmo a existência do mundo mesmo a do meu corpo. Com angústia e orgulho, eu, aos sete ou oito anos (sei que não pode ter sido depois disso pois o pensamento ocorreu no sobrado dos Correios, antes de nos mudarmos para a casa da rua do Amparo, o que se deu quando completei oito anos), me prometia crescer para fazer um escândalo entre os homens a respeito da certeza de que, se não posso sair de mim - e não posso -, não há mundo nem coisas nem nada, só meu pensamento.

E me encolhia diante do contra-senso de querer gritar para os outros homens que sabia que eles não existiam. Eu então chegava mesmo a pensar que seria um modo de forçar algum acontecimento no mundo, denunciar a sua inexistência. Pouco depois de nossa mudança para a rua do Amparo, eu, que fizera a primeira comunhão e tinha de assistir á missa dominical, decidi comunicar aos meus familiares que não acreditava em Deus nem nos padres. Não o fiz em tom oficial nem mesmo com tanta clareza por ouvir de meus irmãos que isso representaria um desgosto terrível para Minha Ju. Era curioso que não fosse assim necessariamente também para meus pais. De fato, eles eram os únicos que não iam á missa aos domingos, aproveitando a saída de todos para ficarem a sós no único dia da semana em que meu pai não trabalhava. Nessa casa da rua do Amparo, onde minha mãe vive até hoje, aconteceram as coisas mais importantes de minha formação. Ali eu descobri o sexo genital, vi La strada, me apaixonei pela primeira vez (e pela segunda, que foi a mais impressionante), li Clarice Lispector e - o que é o mais importante - ouvi João Gilberto.

Eu era tímido e espalhafatoso. Introspectivo, entregava-me a muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal e ao piano da sala, no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio e cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção, ou diante de telas em que pintava a óleo a princípio paisagens e casarios e, mais tarde, abstrações que eu pretendia que fossem muito expressivas. Extrovertido, falava com todo o mundo no ginásio, usava com freqüência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspa-lo por inteiro, não me intimidava quando tinha que cantar diante do público n) palco do auditório

nos dias de festa (e eu imitava muito convincentemente o sotaque português e os arabescos vocais das cantoras de fado, habilidade que levava as platéias a esquecerem o quanto a música portuguesa era convencionalmente considerada ridícula e a deixarem-se emocionar por ela, brindando-me com ovações). Em suma, o personagem que eu via delinear -se em mim como possível para mim, pouco ou nada tinha a ver com o do jovem concorrente em um daqueles concursos de rock'n'roll que tinham se tornado uma mania no Rio e em Salvador: seus participantes não demonstravam senão o desejo de se identificar com os estudantes de high school que eram vistos nos filmes jogando football americano e sendo encorajados por garotas que agitavam mamãe-sacode, a eventual rebeldia de alguns deles sendo apenas um adorno a mais na imagem invejada.

Mas a influência americana na cultura brasileira não começou com o rock'n'roll. Todos os mais velhos da minha família e das famílias amigas tinham tido uma educação formal e uma cultura literária afrancesada. Mas o cinema e a canção popular americanos - que nos anos 20 já marcavam forte presença na vida brasileira - a partir dos anos 40 passaram a dominar a cena. E, se a musica popular americana encontrou sempre por aqui a competição não apenas da rumba cubana, do tango argentino e do fado português, mas também, e sobretudo, da música brasileira, que nunca foi vencida no consumo nacional por nenhum produto de importação, o cinema de Hollywood não encontrou quase nenhuma resistência nacional e conviveu com as produções européias e mexicanas sem maiores motivos para se sentir ameaçado. Eu aprendia um pouco de inglês no ginásio e o único uso desse aprendizado era cantar trechos de canções americanas. Todos sabíamos que, no mundo inteiro, Frank Sinatra tinha sido - e continuava

sendo a estrela indiscutível, e Nat King Cole chegou a parecer, por algum tempo, uma estrela maior do que o próprio Sinatra. Além disso, ao lado de exitosas carreiras de artistas que apresentavam estilizações (às vezes extraordinariamente bem concebidas) de música característica das diferentes regiões do Brasil (como é o caso de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro e de Pedro Raimundo), havia lugar para o sucesso de um tipo como Bob Nelson que, vestido de caubói, cantava, ostentando grande habilidade no yodle (que aqui ficou conhecido como "tiro leite", numa engenhosa adaptação que dava conta da reprodução do efeito sonoro ao mesmo tempo que aludia à atividade tão tipicamente rural da ordenha), versões para o português de canções do Oeste americano, ou imitações destas compostas aqui mesmo. Santo Amaro não era uma exceção naquele mundo onde o caubói americano era uma espécie de herói mítico incontestável. Mas sobretudo nós ficávamos extasiados com os grandes musicais da Metro - voltávamos para casa depois do cinema imitando os passos de Gene Kelly e Cyd Charisse. De modo que os fãs de Elvis Presley, quando apareceram, deveriam ser os representantes de um mero movimento de atualização do acompanhamento que fazíamos da cultura de massas americana. Mas decididamente eles não foram inicialmente recrutados entre os que partilhavam comigo as mesmas preocupações ou o mesmo tipo de sensibilidade.

Pode ser que os grandes estúdios de Hollywood tivessem - e de fato tinham - razões de sobra para não temer a concorrência dos europeus no mercado de distribuição de filmes no Brasil, mas para mim e para meus amigos essa indiscutível realidade mercadológica não era uma evidência, Certamente eu lembro uma curiosa piada muito em voga em Santo Amaro no fim dos anos 40 e

que consistia em se alertar o interlocutor para um cisco (inexistente) na gola da roupa, forçando-o assim a virar o rosto algo desconfortavelmente na direção do próprio ombro e aproximar o queixo da clavícula com as pálpebras superiores abaixadas, o que levava quem iniciou a piada a mudar subitamente de tom e dizer, como que flagrando o interlocutor numa tentativa de imitação de um tique sedutor de Rita Hayworth: "Olhar de Gilda...". Se este fosse um homem, naturalmente o efeito cômico era intensificado. E Minha Daia - que nós em casa chamávamos de Bette Davis – podia ser ouvida as vezes repetindo, como se estivesse apenas pensando alto: "Nunca houve mulher como Gilda". Contudo, se hoje eu sei que, ao tempo em que Marilyn Monroe crescia como figura mítica, seria quase impossível encontrar um americano que sequer soubesse quem eram Françoise Arnou ou Martine Carol, à época era-nos inimaginável que alguém, em qualquer parte do mundo, não as conhecesse.

Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. E, se - apesar da extraordinária beleza de Maria Felix - percebíamos como que uma inferioridade do Olimpo da Pelmex, não fazíamos - nem nos parecia concebível que em parte alguma se fizesse - nenhuma diferença de qualidade ou de importância entre as estrelas americanas e as européias. No início da nossa adolescência, era a exposição de intimidades eróticas o que nos atraia nos filmes franceses: um seio de mulher, um casal deitado numa mesma cama de ferro, a indicação indubitável de que os personagens tinham vida sexual - tudo o que não podia ser visto num filme americano, os filmes franceses ofereciam com naturalidade. (E nós tínhamos a sorte de não ter de enfrentar, àquela altura, nenhum tipo de fiscalização

da idade dos espectadores, não havendo representantes do juizado de menores em Santo Amaro.) Mas o cinema italiano, à medida que o tempo passava e nós crescíamos, nos interessava cada vez mais pelo que considerávamos ser sua "seriedade": o neo-realismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços do cotidiano nas imagens gigantescas e brilhantes das salas de projeção.

Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de La strada de Fellini num domingo de manhã no Cine Subaé (havia sessões matinais aos domingos nesse que era o melhor - o único que chegou a ter cinemascope - dos três cinemas de Santo Amaro). Chorei o resto do dia e não consegui almoçar - e nós passamos a chamar Minha Daia de Giulietta Masina. Seu Agnelo Rato Grosso, um mulato atarracado e ignorante que era açougueiro e tocava trombone na Lira dos Artistas (uma das duas bandas de música da cidade - a outra se chamava Filhos de Apolo), foi surpreendido por mim, Chico Motta e Dasinho, chorando à saída de I vitelloni, também de Fellini, e, um pouco embaraçado. justificou-se. limpando o nariz na gola da camisa: Esse filme é a vida da gente! Lembro de Nicinha, minha irmã mais velha, comentando que, enquanto nos filmes americanos os atores trocavam algumas palavras à beira dos pratos de refeição e o corte sempre vinha antes que eles fossem vistos pondo a comida na boca e mastigando, nos filmes italianos as pessoas comiam - e às vezes falavam enquanto comiam.

Assim, beldades que mais tarde Hollywood chegou a contratar e fazer conhecidas do público americano, como Sophia Loren e Gina Lollobrigida, chegaram até nós em primeira mão e - ao lado de outras que mal foram

notadas nos Estados Unidos, como Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Rossana Podestà - foram por nós cultuadas como deusas. Na verdade, vimos antes motivos para deplorar do que festejar a ida das italianas para Hollywood: as deslumbrantes moças simples que pareciam ter sido encontradas nas ruas de Nápoles, tinham agora se tornado provincianas que, uma vez na cidade grande, tomaram um banho de loja que não lhes caiu bem (na província, quando se faz alguma, faz-se uma crítica mais severa do provincianismo do que a que se pode fazer na metrópole). De todo modo, nada nos indicava que Brigitte Bardot fosse ainda que minimamente inferior a Marilyn em número de admiradores, em valor de cachê ou em representatividade do espírito do tempo. Não só nas canções que vim a fazer já nos anos 60 - e que, bem ao gosto da estética pop, ostentavam nomes de celebridades - os nomes escolhidos foram de estrelas européias (Claudia Cardinale, Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo): no final dIa década de 50, por um instante interrompi os borrões abstracionistas e pintei um retrato de Sophia Loren a partir da fotografia de uma cena do filme A mulher do rio (La donna del Pó), um subproduto do neo-realismo.

Quanto a Marilyn Monroe, sem que seu papel de deusa da beleza nos parecesse convincente, e sem que estivéssemos conscientes do fato de sua condição de americana ser necessária à produção de uma verdadeira celebridade mundial, pouco víamos nela além de uma vulgar imposição comercial, e, se quiséssemos renovar nosso elenco de divas e encontrar substitutas para Ava Gardner ou Elizabeth Taylor, Jane Russell ou Ingrid Bergman, estávamos muito mais naturalmente inclinados a ir buscá -las entre as italianas. Quando, já nos anos 60, a imagem de Marilyn ganhou importância para mim,

incluída num interesse maia abrangente pela cultura de massas, ela era antes de tudo uma estrela das telas de Andy Warhol.

Mas mesmo isso me chegou de segunda mão. Digo que foi a Marilyn de Warhol - e quase poderia dizer também "o Elvis de Warhol" - que se impôs a mim como figura de algum valor estético e interesse cultural porque foi a reconsideração dos ícones de grande consumo popular, a crescente tendência a tomá-los em si como informação nova, como imagens brutas que comentavam o mundo se nós não as comentássemos, o que comecei a intuir - e a captar em conversas frívolas com amigos e em artigos frívolos de jornal na virada da década de 50 para a de 60, que coincidiu com minha mudança de Santo Amaro para Salvador. Mas eu não tinha nenhum conhecimento do que se passava no mundo das artes em Nova Iorque na aurora da década louca. Em outras palavras: quem veio a realizar o gesto que deu sentido nítido a essas tendências - quem veio a fazer a série de retratos de Marilyn (e de Elvis) - foi Andy Warhol, por isso credito a ele um tipo de percepção que desenvolvi (e desenvolvi muito pouco, pois, quando mais tarde tudo veio à tona, alguns amigos meus já tinham ido muitíssimo mais longe) antes de aprender sequer o seu nome. É como se Marilyn tivesse existido apenas para ser personagem do mundo de Warhol e como se pudéssemos dizer, parafraseando Oscar Wilde sobre Balzac, que o século XX, tal como o conhecemos, é uma criação de Andy Warhol.

Claro que, a partir de um ponto, mesmo sem conhecer-lhes os nomes, eram já influências indiretas dos artistas pop americanos que me atingiam através do que via e lia - e mesmo ouvia em conversas - de artistas e escritores brasileiros mais informados ou melhor formados do que

eu. Isso, no entanto, só veio a se dar de fato na segunda metade dos anos 60. Por enquanto, basta dizer que o tipo de sensibilidade que instauraria um imaginário aparentado com o imaginário pop era ainda, nesse início de década, demasiado embrionário para determinar minhas escolhas e meus julgamentos. Seria antes o caso de enfatizar quão submetido ele estava a outros movimentos do espírito que recebiam estímulos irresistíveis. De fato havia outras razões para que em mim, como na maioria dos outros garotos brasileiros da minha idade (pois não era apenas em Santo Amaro que os fãs do rock eram minoritários), a mitologia americana dos anos 50 não causasse impacto considerável. E, na verdade, muito boas razões.

No início dos anos 80, Roberto Dávila, um jornalista de televisão que mais tarde veio a ser vice-prefeito do Rio, me pediu que fosse a Nova Iorque com ele para ajudá-lo a entrevistar Mick Jagger para uma nova série de programas de entrevistas longas chamado Conexão Internacional. Fui convidado, segundo me disse ele, porque eu sabia o que se passava no mundo do rock'n'roll e falava inglês: ele faria perguntas jornalísticas ao Mick Jagger em francês e eu entremearia uma conversa mole em inglês sobre o que quer que nos fosse (a mim e a Jagger) comum. Bem, dizer que eu entendia de rock'n'roll e falava inglês só era verdade relativa ao fato de meu amigo jornalista nada entender de rock e não falar inglês absolutamente. Mas - o que não foi dito - a minha presença no programa supostamente aumentaria a curiosidade a respeito do mesmo, uma vez que um tipo como eu é freqüentemente referido na imprensa como "o Bob Dylan brasileiro", "o John Lennon brasileiro" ou - o que no caso em pauta vinha bem a calhar - "o Mick Jagger brasileiro". De todo modo, como nunca encarei essas classificações imbecis com

demasiada antipatia, aceitei o convite. Também por curiosidade e admiração por Mick Jagger. Admiração que só fez crescer com esse quase impessoal contato pessoal, embora a entrevista, como programa de televisão, não resultasse muito interessante (sobretudo porque as respostas de Mick Jagger foram cobertas por uma voz que lia em primeiro plano a tradução em português). O que é interessante contar aqui é que, ao lhe perguntar como foi que o rock o conquistou, eu lhe disse do meu inicial desprezo por Elvis e comentei que, sendo eu da mesma geração dele, Mick, e, como ele, tendo chegado à universidade, o rock primeiro me parecera primário e pouco estimulante, e que para mim e para muitos outros brasileiros a bossa nova tinha tido um apelo fortíssimo que nos orientara para outra direção. Ele me interrompeu para dizer: "Isso é bom. Seria muito chato se não houvesse estilos diferentes em lugares diferentes e a música fosse mundialmente uniformizada". Não o disse em tom de gentileza, antes quase como uma branda repreensão, pois ele aparentemente julgava que eu estava me penitenciando por não ter me interessado suficientemente cedo pelo rock'n'roll. No entanto, essa sua singela observação me soava natural e absolutamente correta. Vivi e vivo como um acontecimento auspicioso o fato de a bossa nova ter surgido entre nós justamente quando eu e meus companheiros de geração estávamos começando a aprender a pensar e a sentir.

Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: "Caetano, você que gosta de coisas loucas, você precisa ouvir o disco desse sujeito que canta

totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro".

Ele exagerava a estranheza que a audição de João lhe causava, possivelmente encorajado pelo título da canção "Desafinado" - uma pista falsa para primeiros ouvintes de uma composição que, com seus intervalos melódicos inusitados, exigia intérpretes afinadíssimos e terminava, na delicada ironia de suas palavras, pedindo tolerância para aqueles que não o eram. A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e - o que é mais importante – as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico- poéticas gingarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo - seus companheiros de geração - e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando - Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade -, como deu sentido ás buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana - Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas -, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos

procedimentos do cool jazz, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos, dos quais ele fazia um uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira: o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente, em suma, todo um mundo de que aqueles modernizadores se queriam desmembrar em seu apego a estilos americanos já meio envelhecidos); marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva - o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba.

O fato de o impacto cultural causado pela bossa nova ter tido tal abrangência e penetração seria mais facilmente compreendido por seus observadores - sobretudo seus observadores não brasileiros - se se levasse em conta não apenas o peso histórico) e sociológico que o aparecimento de uma música ultra-sofisticada necessariamente representa num contexto como o brasileiro (no qual convivem características do primeiro e do quarto mundos), mas sobretudo alguns aspectos propriamente estéticos de grande sutileza e complexidade. É muito comum, por exemplo. ler-se em artigos estrangeiros sobre a bossa nova que o primeiro e fundamental gesto dos seus criadores foi tirar o samba das ruas, afastá-lo de suas características de música de dança e transformá-lo num gênero pop para consumo de jovens urbanos de classe média. Mas a verdade é que, com o aparecimento de João Gilberto, pode-se dizer que até o oposto aconteceu. O samba já conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas que, desde o inicio do século, o afastaram do batuque dos terreiros da Bahia

(onde ele nasceu com esse nome de samba e onde ainda é cantado, tocado e dançado em sua forma primitiva como parte da cultura viva não apenas da população analfabeta dos bairros pobres ou das áreas rurais atrasadas, mas também da classe média das cidades do recôncavo baiano) e do partido alto das favelas cariocas (cujos blocos carnavalescos foram pouco a pouco se transformando no Folies-Bergère de rua que são as atuais "escolas de samba", as quais, não obstante, apresentam nos seus conjuntos de percussão - as chamadas "bateria" - a mais impressionante manifestação de originalidade e competência de toda a arte popular brasileira).

Não foram sequer aqueles modernizadores americanizados dos fins dos anos 40 e início dos 50 - os já citados pré-bossanovistas Farney, Alves e Alf – que iniciaram a transformação do samba em gênero pop elaborado. Primeiro o teatro e depois o rádio e o disco fizeram nascer sucessivas gerações de arranjadores, cantores, compositores e instrumentistas que criaram um samba domado e refinado, sobretudo a partir dos anos 30. Quando João Gilberto inventou a batida que foi o núcleo do que veio a se chamar de bossa nova, a forma samba-canção dominava. O que se chama samba-canção - e que já foi apelidado meio pejorativamente de "sambolero" - é uma espécie de balada lenta em que o ritmo do samba só é perceptível para um ouvido brasileiro treinado para reconhecê-lo em todas as suas variações de andamento e acentuação. Essa modalidade de samba vinha se desenvolvendo desde Noel Rosa - inclusive com interpretações ostensivamente cool de Mário Reis, um cantor de voz pequena e estilo desdramatizado - e chegou a se constituir em parte predominante de uma fase da produção de Ary Barroso e Herivelto Martins, além do Caymmi dos anos 40. Basta ouvir as gravações de Sílvio Caldas de "Maria" ou "Tu", de

Ary Barroso, ou "Carinhoso" de Pixinguinha por Orlando Silva - todas dos anos 30 - para saber que o samba domado e refinado dos estúdios e das partituras havia muito se tornara o gênero dominante, sendo os registros de tratamento mais percussivo de samba "de rua" ou de terreiro antes a exceção do que a regra.

Nos anos 50, cantores como Ângela Maria, Carmen Costa, Nora Ney, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Dóris Monteiro (para citar alguns poucos) tinham no samba-canção "de meio de ano" - em oposição aos sambas de dança compostos especialmente para o Carnaval - o essencial de suas carreiras. Nora Ney, em particular, com sua voz grave e sua dicção límpida, fundou um estilo urbano e noturno, marcado até mesmo por uma densidade, digamos, literária, sobre o repertório de magníficos sambas-canções de Antônio Maria, Fernando Lobo e Pernambuco. (Curiosamente foi essa mesma mulher quem primeiro cantou publicamente um rock no Brasil - "Rock around the clock" -, num programa de auditório da Rádio Nacional do Rio de janeiro que tive a sorte de ouvir -, mas isso não passou de um episódio isolado em sua carreira.) O samba-canção predominava também na produção comercial de baixa qualidade. Mas mesmo os sambas de andamento) rápido - e até os que eram gravados para ser dançados, no Carnaval - recebiam tratamentos orquestrais e interpretações vocais que os afastavam da batucada primitiva. Em suma: o samba tem sido um gênero pop para consumo de populações urbanas desde sua consolidação estilística no Rio de Janeiro, para a qual o teatro, o rádio e o disco contribuíram decisivamente. Só nestes últimos decênios do século é que começaram a se comercializar as gravações de sambas de "escola" com a exuberante percussão das baterias. Inicialmente considerado um artigo para turistas, o LP anual dos sambas-enredos das

grandes escolas de samba do Rio se tornou um item obrigatório na agenda das companhias de disco do Brasil - e uma previsão também obrigatória no inimaginável orçamento de larga faixa de consumidores brasileiros.

É óbvio para mim que também essa elasticidade do mercado, que passou a estender seus tentáculos na direção de formas brutas de manifestação musical - não apenas os sambas de rua do Rio e as novíssimas formas de samba de rua da Bahia (que já surgiram depois de formado o hábito de se gravar e radiodifundir esse tipo de coisa), mas toda uma variada gama de estilos abordados de modo mais documental -, se deve, em última análise à bossa nova. E menos pela ação direta de alguns dos seus participantes que foram buscar as raízes de tudo no morro e no sertão - e trouxeram de lá Cartola e João do Vale, Zé Kéti e Clementina de Jesus - do que pelo grau de elaboração da estilização conseguida: sem a segurança que a bossa nova nos deu quanto à nossa capacidade de criar produtos acabados nós continuaríamos deixando os tamborins da Mocidade Independente de Padre Miguel e os harmônicos da voz de Nelson Cavaquinho longe dos estúdios.

O aparecimento da cantora Maysa - uma bela mulher de dezoito anos e selvagens olhos verdes que, com sua voz rouca, transformou-se, da noite para o dia, de jovem senhora da alta sociedade paulista, em fetiche do mundo boêmio -, imediatamente antes da eclosão da bossa nova, representou um coroamento dessa tendência para o samba-canção interiorizado e intimista que ela própria, como compositora que também era, enriqueceu com algumas canções simples e exemplares que são pouco numerosas mas nunca foram esquecidas. Há, entre as mais belas melodias que ela gravou, uma composição do Tom Jobim da fase pré-bossa nova, um autêntico samba-

canção chamado "Caminhos cruzados", que João Gilberto veio a regravar anos depois. É útil comparar essas duas gravações para entender o significado do gesto fundamental da invenção da bossa nova. A interpretação de João é mais introspectiva que a de Maysa, e também violentamente menos dramática; mas, se na gravação dela os elementos essenciais do ritmo original do samba foram lançados ao esquecimento quase total pela concepção do arranjo e, sobretudo, pelas inflexões do fraseado, na dele chega-se a ouvir - com o ouvido interior - o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizaclas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba. (E o arranjo de cordas é do alemão Klaus Ogerman.) Quanto a mim, encontro nessa gravação de "Caminhos cruzados" por João um dos melhores exemplos de música de dança – e isto aqui não é uma opinião excêntrica rebuscada: eu de fato gosto de sambar ao som dessa gravação, e toda vez que o faço sinto a delícia do que é sambar e do que é saber que João Gilberto está me mostrando o samba-samba que estava escondido num samba -canção que, se não fosse por ele, ia fingir para todo o sempre que era só uma balada.

Por ocasião de um recital de João em Nova Iorque, em 1988, o jornalista Julian Dibell, que sabe muito sobre a música popular brasileira e tem uma visão muitas vezes original e sempre inteligente sobre o tema -, publicou no jornal Village Voice um artigo em que ele procura dar ao leitor americano uma idéia da dimensão revolucionária da bossa nova no ambiente musical e social brasileiro, caracterizando João Gilberto como o Elvis do Brasil. Essa

comparação, feita quase em tom de brincadeira, aparece como imediatamente rica de estímulos para uma mente brasileira. Surgida no contexto apressado do jornalismo, ela pode aparentar certa irresponsabilidade, mas revela que seu autor tocou um ponto vivo da questão.

É claro que uma renovação do samba, nascida de um requinte do gosto musical em grande parte desenvolvido no culto à qualidade da canção americana dos anos 30 e ao tratamento cool dos jazzistas dos anos 50, não pode ser identificada com o rock, que é fundamentalmente um gesto de recusa a toda sofisticação. O que pensar, no entanto, se os dois são convidados a desempenhar funções semelhantes? Com efeito, as reações contra o rock nos Estados Unidos e contra a bossa nova no Brasil se alimentavam da insegurança dos medíocres diante do que quer que ultrapassasse o convencional. E os que desejavam transgredir as convenções e sair da mediocridade reuniam-se em torno daqueles movimentos.

Em Santo Amaro nós cultuávamos João Gilberto em frente a um boteco modesto que chamávamos "bar do Bubu", por causa do nome do preto gordo que era seu dono. Ele comprara o primeiro LP de João, Chega de saudade – disco inaugural do movimento -, e tocava-o repetidas vezes. Primeiro, porque ele próprio gostava, e, depois, porque sabia que nós íamos ali para ouvi-lo. Éramos um grupo pequeno: quatro ou cinco ginasianos sem dinheiro para comprar o LP. A atmosfera de culto minoritário dessas cenas de audição, oposta à explosão maciça do rock'n'roll na América do Norte, não deve nos conduzir a uma negação do caráter geracional subversivo comum aos dois fenômenos e que é o cerne da argumentação daquele jornalista do Village Voice. Por um lado, quase todos os depoimentos de americanos que

tiveram na adolescência o rock'n'roll como o som inspirador de suas ambições intelectuais, políticas e existenciais, guardam o tom de culto fechado, de confraria esotérica - apesar do ostensivo comercialismo dos discos de Chuck Berry, Little Richard ou Bill Haley que os uniam em grupos; por outro lado, Bubu gostar de João Gilberto era apenas o primeiro sinal de que eu, Chico Motta, Dasinho e Bethânia não estávamos sós no entusiasmo da nossa descoberta: breve a bossa nova teria um peso considerável mesmo no mercado de discos do país e, o que é de fato mais revelador, ainda hoje, se qualquer um de nós cantar "Chega de saudade" - a canção-hino do movimento - num espetáculo para grande multidão num estádio de qualquer cidade brasileira, será indubitavelmente acompanhado por um coro de dezenas de milhares de pessoas de todas as faixas etárias, que cantarão cada silaba e cada nota da longa e rica melodia. Tal não aconteceria se a canção escolhida fosse "Blue suede shoes". "Roll over Beethoven" ou "Rock around the clock".

Nos anos 50 os brasileiros tinham como música comercial sobretudo aquele tipo de canção sentimental barata que, depois de anos de bossa nova, rock americano, neo-rock'n'roll inglês, tropicalismo e rock brasileiro (Brock), voltou a dominar o mercado no final dos anos 80 e início dos anos 90 qualificada como "brega" (palavra dia gíria baiana, hoje usada como adjetivo mas na origem um substantivo chulo que significava "puteiro", dizem que a partir do nome Padre Manuel da Nóbrega de uma rua de zona de prostituição em Salvador ou Cachoeira, sobre cuja placa quebrada restavam apenas as dotas últimas sílabas do sobrenome do sacerdote). Mas o rock marcava sua presença no mercado e, ao lado de canções brasileiras, eu aprendia, no rádio, versões para o português da nova música comercial americana. O filme

No balanço das horas (Rock around the clock) foi noticiado como tendo provocado), devido ao entusiasmo dos espectadores, depredações em cinemas do Rio de janeiro e, quando afinal ele foi exibido em Salvador, no Cine Guarany (hoje Cine Glauber Rocha), suei frio com medo de ser possuído por alguma força irracional - como tantas vezes sentia no candomblé - até me dar conta, aliviado, de que estava diante de uma chanchada bastante parecida com os únicos filmes brasileiros capazes de atrair filas quilométricas à porta dos cinemas a cada verão: a comédias carnavalescas primárias e eficazes que lançavam, entre piadas, as marchinhas e os sambas ao som dos quais se dançaria no Carnaval seguinte. Só que, no caso do filme do rock, por causa da onda feita na imprensa, alguns espectadores fingiam estar irresistivelmente tomados pelo "novo ritmo" e dançavam de pé sobre as poltronas, provavelmente para ver se quebravam algumas, dando assim matéria para os jornais, numa identificação com aqueles que tinham quebrado cinemas no Rio e que, por sua vez, identificavam-se com os americanos, de quem se dizia que tinham feito o mesmo nos Estados Unidos.

Um dos elementos que contribuíram para minha aliviada frieza diante do espetáculo de tela e platéia era a total ausência de novidade do rock'n'roll como dança - um enigma até hoje para mim indecifrável.

Não que o rock'n'roll como música me soasse propriamente original: só o timbre estridente e a intenção (exibida, é certo, de modo um tanto canhestro) de ser mais selvagemente rítmico do que a música americana vinha sendo até ali (mas nem de longe como a brasileira ou a cubana já eram desde sempre), diferençavam, aos meus ouvidos, as canções de No balanço das horas de, por exemplo, "In the mood" ou de

tantas outras estilizações de blues de doze compassos feitas antes. Mas a dança - aquela em que o rapaz pega uma das mãos da moça e a faz girar, depois eles se dão as quatro mãos e ele a puxa por entre as pernas etc. - é que era insuportavelmente igual a tudo o que se podia ver em filmes americanos dos anos 30 e 40. Mas a "força irracional", que levaria anos para me atingir, parecia dominar grande parte dos espectadores.

O Cine Guarany, no entanto, nem mesmo estava cheio. Espremido entre o sentimentalismo de puteiro e a crescente sofisticação dos músicos que possibilitaram o surgimento (e das platéias que possibilitaram o sucesso) da bossa nova, o rock'n'roll não produziu no Brasil uma minoria de massa (para usar o termo de Décio Pignatari) que o transformasse num fenômeno comercial ou numa referência cultural irrecusável, a extração social dos seus seguidores de primeira hora sendo muito difícil de definir, uma vez que, para que se o fosse, requeria-se ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana - discos, filmes e revistas -, de modo que muitas vezes um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto mas não tinha meios de seguir, por exemplo, um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade Raramente os dois requisitos coincidiam num mesmo indivíduo ou num mesmo grupo (ou um indivíduo ou grupo relacionava-se com tais questões de maneira suficientemente livre e forte) para formar uma personalidade ou um ambiente que pudesse se chamar de genuinamente roqueiro.

Ainda hoje, no Brasil, alguns paradoxos se estabelecem e algumas confusões se alimentam da falta de clareza com relação a esses aspectos da gênese do culto do rock'n'roll entre nos: os grupos que começaram a surgir nos anos 80 não raramente combinam um charme de turma de periferia com um esnobismo de garotos de classe alta que sabem tudo sobre o que se passa na transvanguarda do pós-neo-rock'n'roll inglês (não apenas os discos mas também - e talvez principalmente - publicações da imprensa sobre "estilo" etc.) ou, mais recentemente, na ciranda dos grupos de Seattle. Quanto a mim, não pode deixar de me soar gozado o uso da expressão "de garagem" para definir um rock selvagem, despojado e antiburguês, pois cresci sem automóvel e entre pessoas que não tinham nem se sentiam na posição de poder sonhar em ter - automóvel. A mera existência de uma garagem em casa teria sido para mim um sinal de vida luxuosa. Sem dúvida, essa reação é muito mais compreensível num menino que cresceu em Santo Amaro do que num outro que tivesse crescido em São Paulo. Sobretudo ela é mais compreensível em alguém que cresceu no Brasil nos anos 50, isto é, antes das conseqüências advindas da implantação da indústria automobilística, do que em quem está crescendo agora. De todo modo, é certo que um americano estranharia a estranheza que experimentamos em face da eleição da garagem como caverna da subversão - o que diz muito sobre nossas diferenças econômicas, mas também sobre os esquisitos amortecedores que os impactos culturais de fenômenos de massa do chamado primeiro mundo encontram em países como o Brasil, sobretudo no próprio Brasil. Desse modo, um jovem brasileiro talentoso que amasse o rock e quisesse desenvolver um estilo próprio dentro do gênero, nos fins dos anos 50, enfrentava não apenas a ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas - e

a atmosfera católica da nossa imaginação -, mas também a dificuldade de decidir-se por se afirmar socialmente como um pária ou como um privilegiado.

Sem dúvida casos de notável originalidade se contam entre os artistas brasileiros ligados ao rock que chegaram a desenvolver carreiras profissionais nos anos 60, antes ou independentemente da segunda investida do rock (desta vez via Inglaterra), ou seja, daquilo que prefiro sempre chamar de neo-rock'n'roll inglês, o dos Beatles e dos Rolling Stones.

Além daqueles que, formados no gosto suburbano do rock, se tornaram profissionais de estilos ingênuos copiados às vezes de copias italianas do pop americano mais tolo do inicio dos anos 60 (como Cely e Tony Campelo, Carlos Gonzaga etc.) ou, tendo talento inventivo, criaram soluções novas fundindo rhythm&blues com samba (Jorge Ben), soul com baião (Tim Maia) ou pop-rock com bossa nova e canção italiana (Roberto Carlos), há alguns nomes que ficaram – pela autenticidade de suas relações com o rock e/ou pela adequação a ele de seus temperamentos - para sempre ligados ao verdadeiro rock'n'roll. Creio que nenhum fã de rock no Brasil, nenhum conhecedor de sua história, nenhum interessado em tudo o que se passou por aqui desde que o fenômeno surgiu nos Estados Unidos, discordaria da escolha, para exemplificar essa última caracterização, de dois nomes: Erasmo Carlos e Raul Seixas.

Erasmo era um típico rapaz de subúrbio carioca. Na verdade, a Tijuca, onde ele nasceu e cresceu, é um bairro de classe média colocado ao centro da cidade do Rio de Janeiro, mas os bairros da Zona Sul, situados à beira-mar, embora bem mais afastados do centro, ganharam

de tal modo a hegemonia do gosto e o status do privilégio, passaram de tal maneira a representar o que o Rio é para os seus habitantes, para os seus visitantes estrangeiros e para os outros brasileiros que cresceram admirando-o de longe, que mesmo uma zona central como a Tijuca é vista e vivida como subúrbio distante. Mas a turma de aficionados do rock de que ele fazia parte, juntamente com Tim Maia e Roberto Carlos, se reunia à porta de um cinema do Méier - o Imperator, um dos maiores e melhores da cidade, hoje transformado em casa de espetáculos de música -, e o Méier é um subúrbio de verdade, se bem que o mais afluente dos muitos outros subúrbios ligados ao centro do Rio por uma linha de trens populares. A personalidade artística de Erasmo Carlos ganhou forma definida e reconhecimento público a partir da primeira metade dos anos 60, quando ele se tornou o segundo homem da Jovem Guarda, um programa de televisão cujo líder era Roberto Carlos, um grande talento e um espanto de carisma. Este último poderia, com boas razões, ser chamado de o Elvis do Brasil: em plena maturidade da bossa nova, tornou-se um fenômeno de vendas cantando o quase-rock "Quero que vá tudo pro inferno", recebeu reprimendas das autoridades eclesiásticas (e então compôs "Eu te darei o céu") e foi chamado de rei, título que ostenta até hoje, sem que ninguém lho negue, quando canta baladas sentimentais para um público de meia -idade. Mas Roberto, apesar de seus contatos com os amantes do rock da porta do Imperator, foi, como tantos outros de nossa geração, no início de suas tentativas profissionais, um seguidor de João Gilberto) e chegou a gravar um compacto com pastiches de canções de bossa nova (o que nos levaria aqui de volta à tese de Dibell), e isso - mais sua crescente identificação) com as baladonas italianas e sua tantas vezes confessada adoração por Tony Bennett -, se foi condição da abrangência do seu

sucesso e do peso de sua presença na história cultural brasileira recente, mostra o quão afastado de uma genuína sensibilidade rock'n'roll formou-se seu estilo. Erasmo, não apenas vice-líder da "guarda" de Roberto mas seu parceiro em todas as composições, nunca pareceu atraído sinceramente por nada que não fosse d mundo do rock, e tanto o despojamento do seu canto quanto a energia sexual de sua presença cênica (alto, pesado, firme, com o ar antiintelectual e anti-sentimental de quem vive os temas essenciais da vida com o corpo todo, nessa combinação de homem pós-industrial e pré-histórico) para a qual o rock apontou com tanta insistência em toda parte do mundo) fizeram dele para sempre uma figura de tão imponente inteireza que nem as oscilações do mercado, nem as eventuais ingratidões de novos roqueiros, nem o desprestígio do rock como) acontecimento cultural de interesse podem abalar.

Mas nos anos 50 eu não tinha nenhuma notícia de Erasmo e seus amigos. E quando me mudei para Salvador, no primeiro ano da década seguinte, o culto de João Gilberto tinha me levado não só a Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Billie Holiday, mas também ao Modern Jazz Quartet, a Miles Davis, a Jimmy Giuffre, a Thelonious Monk e, sobretudo, a Chet Baker, cujos vocais sem vibrato e de timbre andrógino exerciam, mais do que as belas e discretas improvisações no trompete, um fascínio indizível que sua imagem à James Dean estampada nas capas dos discos só fazia confirmar. Não tenho nenhuma lembrança de sequer ouvir menção aos nomes de Little Richard ou Chuck Berry, e Elvis soava como as canções de Rock around the clock cantadas com um vozeirão másculo e cheio de vibrato, enquanto sua figura (tão freqüente na imprensa e nas portas de lojas de disco) me sugeria a atriz Katy Jurado em travesti. Por uma vez ele

me atraiu: vendo no cinema, por acaso, o trailer de King Creole, experimentei uma excitação muito intimamente sincera e que tinha algo de difusamente sexual, provocada sobretudo pelo jeito de ele dançar (eu nunca o tinha visto antes em movimento), mas também pelo canto mesmo e pela música. Mas, se ele me atraiu, não me conquistou: só vim a ver o filme inteiro já pelo final dos anos 70, na televisão: a impressão se confirmou (e o próprio filme me pareceu maravilhoso), mas aí o rock já tinha um lugar assegurado na minha vida. Naquela época, ele passava ao largo.

Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Haley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de rock'n'roll. No fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos para apresentar na inauguração d Teatro Vila Velha, uma pequena casa de espetáculos mandada construir numa alameda do Passeio Público, o jardim do antigo Palácio do Governo, com vista da Baía de Todos os Santos, pelo grupo Teatro dos Novos - excelentes atores e diretores saídos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - , Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje, mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma, uma sala grande e popular, situada no largo de Roma, a praça central do bairro da Cidade Baixa que tem o mesmo nome do cinema e do largo (e da capital da Itália), uma área de baixa classe média e de situação urbana periférica. Diferentemente de Erasmo, Raul tinha ambições intelectuais e estéticas cuja

natureza não facilitava uma receptividade por parte de gravadoras: ele só veio a se tornar nacionalmente conhecido como cantor e compositor depois da onda do neo-rock'n'roll inglês e, sobretudo, depois do tropicalismo. O que propiciou uma aproximação entre nós que parecia impossível no nosso tempo de Salvador. Suponho que Gilberto Gil chegou a conhecê-lo pessoalmente naquela época. Eu não desconhecia então, a existência de sua banda - Raulzito e Os Panteras -, de que tanto se falava. Simplesmente nunca me senti estimulado a ir ver uma de suas apresentações. E creio que ele tampouco tivesse visto nossos shows do Vila Velha, pois, nas nossas consideravelmente freqüentes (e interessantíssimas) conversas dos anos 70, ele sempre insistia no tema do pobre roqueiro sendo esnobado pelos bossanovistas (o que nunca chegou a parecer expressar um verdadeiro ressentimento, uma vez que, nessas conversas, predominava o tom de cumplicidade de baianos no Rio, e todos sabíamos que ele tinha sido um menino muito mais rico - ou muito menos pobre - do que nós), mas, embora ele se queixasse de nós não termos ido vê-lo cantar, nunca mencionou que ele tivesse ido nos assistir.

Nesses encontros dos anos 70, sentíamos o sabor de conviver com um companheiro de geração e colega de profissão que tinha crescido e começado a trabalhar na mesma cidade que nós sem que nenhum tipo de atração nos tivesse reunido no primeiro momento. Os nossos shows do Vila Velha - que são o marco desse primeiro momento - conheceram um grande sucesso junto a um público predominantemente universitário e gozaram de prestígio na imprensa local. Os shows de Raul contavam com uma platéia grande, adolescente e suburbana e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que nosso grupo de

compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava entre os chamados formadores de opinião.

Raul sabia de nós tanto quanto nos dele. Possivelmente mais. E, se suas queixas quanto à nossa atitude esnobe eram fundadas e justificadas. ele próprio deixava ressurgir nessas reminiscências o tom agressivamente irreverente com que ele e sua turma se referiam à "turma da bossa nova". Isso tinha o poder de nos aproximar ainda mais. Nós éramos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o rock'n'roll para o convívio das coisas respeitáveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prática suas idéias e pusesse suas idéias no mercado. Ele nos era grato por isso, e quando externava sua violência em relação à poesia rala e à música docemente presunçosa cultivada pelos que então eram citados sob a sigla MPB, ele contava com nossa adesão entusiasmada: nós já tínhamos - e ele sabia – voltado nossas baterias contra o que havia de tudo isso em nós mesmos.

Um dado curioso, que ficou em mim como uma profunda marca desses encontro, me parece cada vez mais revelador. Por essa época, Raul, que esteve alguns anos casado com uma moça americana, quase conversava mais em inglês do que em português, mesmo quando todos os presentes eram brasileiros. Seu inglês era fluente e natural e, a nossos ouvidos, soava perfeitamente americano. Quando voltava para o português, ele parecia fazer questão de exagerar nas marcas de baianidade: os ós e és breves espalhafatosamente abertos, a música da frase quase caricaturalmente regional, a gíria antiquada da Salvador de nossa adolescência. Essa combinação nós reconhecíamos no seu trabalho: em seus discos e em

suas apresentações ao vivo, tudo o que não era americano era baiano. E baiano no que a Bahia tem de distintivo, não de integrador, no que a Bahia tem de à idéia de um Brasil homogêneo. Assim, tudo o que, na Bahia, é sotaque, tudo o que nela é nordestino, tudo o que faz dela algo restrito a uma turma, é escolhido; enquanto tudo o que ali é língua geral, tudo o que, na Bahia. é carioca, tudo o que possa se chamar de "brasileiro", é rechaçado.

Nós não podíamos deixar de reencontrar aí traços de alguns sentimentos que se encontravam na raiz do tropicalismo.

De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca (Celso Furtado em Formação econômica do Brasil: "A idéia de unidade nacional só aparece quando a capital se transfere para o Rio de Janeiro"), o Brasil com seu jeitinho e seu Carnaval (o novo Carnaval da Bahia, eletrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado, popificado, dominado pelo péssimo gosto da classe média provinciana, é resultado desse assassinato do Carnaval brasileiro, assassinato cujos autores intelectuais fomos nós: mas também a incomparável vitalidade desse novo Carnaval - em grande parte devida a essa mesma classe média provinciana - e, sobretudo, a energia propriamente criativa que se vê em atividade na Banda Olodum, no desfile do Ilê Aiyê, na Timbalada ou na figura única de Carinhos Brown, que reúne em si os elementos de reafricanização e neopopização da cidade, se devem ao mesmo gesto nosso, o que nos pode dar um alento e nos permite pensar, nos momentos bons, que há esperança,

pois a matança se revelou regeneradora), acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto. Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar. De certa forma, sentíamos que o pais ter chegado a desrespeitar todos os direitos humanos, sendo um fato consumado, poderia mesmo ser tomado como um sinal de que estávamos andando para algum lugar, botando algo de terrível para fora, o que forçava a esquerda a mudar suas perspectivas. Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética.

Desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do rock'n'roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes. Por isso, quando Raul Seixas alternava americanização com regionalismo esotérico, eu não podia deixar de lembrar que tinha sido eu mesmo a dizer a um jornalista, em 67, na primeira hora do tropicalismo, a frase que, pouco depois, Tom Zé citaria numa canção típica daquele movimento: "Sou baiano e estrangeiro".

Mas a nossa Bahia era, afinal de contas, e se tomada a questão em profundidade, a Bahia fundadora, a Bahia

mãe do Brasil. Lembro do meu primeiro encontro pessoal com a grande artista plástica mineira Lygia Clark, e de como gostei de ouvir dela que a Bahia está para o Rio como o Velho Testamento está para o Novo. Na verdade queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista.

Essa ambição nos afastava de fato de Raul Seixas na mesma medida em que eu já me sentia afastado dos amantes do rock nos anos 50: o deslumbramento com a coisa americana me parecia tolo e a marca distintiva de baianidade folclórica, superficial.

Eu, que cresci dançando samba-de-roda e amando a música que se desenvolveu no Brasil pelo rádio e pelo disco, sempre tive a nítida impressão de que Elvis foi um fenômeno cultural importante para toda uma geração de americanos porque teve seu destino individual ligado a forças no interior da sua sociedade que a levariam a gestos irreversíveis - sendo um garoto branco que, num país de racismo institucionalizado, traduziu para a vasta platéia branca jovem o jargão rítmico e gestual dos negros, exatamente às vésperas da queda das restrições raciais e da ascensão de uma postura crítica das novas gerações em relação ao já conquistado pelas velhas. Mas que isso só se tornou possível pela atuação da sua figura, do seu timbre e do seu clima pessoal sobre a mente americana tal como esta se encontrava no meio da década de 50. Assim como a imagem de Marilyn tocou num ponto da sensibilidade das massas americanas para o qual convergiam suas aspirações estéticas e suas fantasias sexuais. Na medida mesma em que o que é importante para os Estados Unidos resulta relevante para o resto do mundo, a figura de Elvis, seu som e sua lenda marcaram fundamente o imaginário internacional.

Constatar isso não é considerar sequer possível uma adesão automática e sem mediações, por parte de seus contemporâneos de outros países que não os Estados Unidos, ao complexo de sentimentos que ele desencadeou entre os americanos. Quando, nos anos 60, Juracy

Magalhães, um político de peso que já fora governador da Bahia (e que foi ministro das Relações Exteriores durante a ditadura), declarou que "o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil", a frase era repetida como a mais infame demonstração da subserviência de que a esquerda acusava a direita. Hoje são muitas as evidências de que, por um lado, qualquer tentativa de não-alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais, e de que, por outro lado, todo projeto nacionalista de independência econômica levaria a um fechamento do país à modernidade. Isso pode dar um ar de mero bom senso (e de poder de síntese) à frase de Juracy. mas não basta para legitimá-la plenamente. A bem da verdade, a frase repugna-me hoje talvez mais do que nunca: ela nos indica o caminho da desistência, da preguiça em face de possíveis responsabilidades históricas – além de sugerir que não há a possibilidade de conflito de interesses entre os dois países.

Ter tido o rock'n'roll como algo relativamente desprezível durante os anos decisivos da nossa formação - e, em contrapartida ter tido a bossa nova como trilha sonora da nossa rebeldia - significa, para nós, brasileiros da minha geração, o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo. Direito que passa imediatamente a ser vivido) como um dever.

BETHÂNIA E RAY CHARLES

Pouco antes de eu completar quatro anos de idade, nasceu nossa irmã mais nova, para quem eu escolhera o nome de Maria Bethânia, por causa de uma bela valsa do compositor pernambucano Capiba, que começava com estas linhas majestosas e, à época, indecifráveis para mim: "Maria Bethânia, tu és para mim/ a senhora do engenho", e era grande sucesso na segunda metade da década de 40, na voz potente de Nelson Gonçalves. Naturalmente todos achavam graça no fato de eu saber cantar canções de gente grande, e mais ainda na minha determinação de nomear minha irmãzinha segundo uma dessas canções. Mas ninguém se sentia com coragem de realmente pôr esse nome "tão pesado" num bebê. Como havia várias outras sugestões (iam de Cristina a Gislaine), meu pai resolveu escrever todos os nomes em pedacinhos de papel que, depois de dobrados, ele jogou na copa de meu pequeno chapéu de explorador e me deu para tirar na sorte. Saiu o da minha escolha. Meu pai então pôs um ar resignado que era uma ordem para que todos também se resignassem e disse: "Pronto. Agora tem que ser Maria Bethânia". E saiu para registrar a recém- nascida com esse nome. Recentemente, ouvi de minhas irmãs mais velhas uma versão que diz que meu pai escrevera Maria Bethânia em todos os papéis. Não é de todo improvável. E, de fato, na expressão resignada de meu pai era visível - ainda hoje o é, na lembrança - um intrigante toque de humor. Mas, embora me encha de orgulho o pensamento de que meu pai possa ter trapaceado para me agradar, eu sempre preferi crer na autenticidade do sorteio: essa intervenção do acaso parece conferir mais realidade a tudo o que veio a se passar desde então, pois ela faz crescerem ao mesmo

tempo as magias (que nos dão a impressão de se excluírem mutuamente) do presságio e da unicidade absolutamente gratuita de cada acontecimento.

Tenho muitos irmãos - somos oito: seis (três mulheres e três homens) nascidos de minha mãe e meu pai, e mais duas que eles tomaram para si como filhas - e acho que poderia escrever um livro grande e interessante sobre cada um deles, mas quero me concentrar aqui em Bethânia porque ela, além de, como eu, trabalhar com música popular (o tema central e a razão de ser deste escrito), foi influência determinante na formação do meu perfil profissional e mesmo do meu estilo de compor canções, cantá-las e pensar as questões relacionadas com isso.

Os três últimos anos que passamos em Santo Amaro, marcaram o estreitamento dessa união que nascera com a escolha do nome: Nicinha sendo já adulta e Irene ainda um bebê, Clara e Mabel casadas, Rodrigo e Roberto trabalhando em Salvador. Bethânia e eu nos sentimos cada vez mais cúmplices. Ela estava entrando na puberdade quando nos mudamos para Salvador. Mas mesmo antes disso, sua instabilidade emocional de pré-adolescente pedia minha solidariedade e alimentava minha mitologia rebelde: comecei a achar que um dos meus papéis era o de explicar Bethânia aos meus pais, embora essa pretensão tivesse algo de absurdo, pois há um fato misterioso que deve ser considerado determinante da diferença de temperamento de Bethânia para o do resto da família: ela é a preferida de minha mãe. Não que ela tivesse desencadeado problemas escondidos e gerado a discórdia entre os membros da família, mas ela como que dramatizava os conteúdos apaixonados e pouco sensatos com os quais não estávamos acostumados a

lidar abertamente, tematizando o ciúme, a raiva, a exigência de exclusividade, o capricho. E eu logo me senti o intérprete e comentador dessas dramatizações. E nos dois sentidos: como exegeta dos seus significados (justificando seus efeitos) e como aprendiz de sua moral (tomando-as por paradigmas de realidades mais gerais). Assim, do mesmo modo que me cabia decifrar-lhe as atitudes, cabia a ela ensinar-me o drama do mundo em lições práticas. Diante, por exemplo, de uma enigmática resolução sua de trancar-se no quarto e não falar com ninguém, eu me inclinava a tentar interpretar sua atitude pelo que eu lia nas revistas a respeito da onda de inadaptação dos jovens aos mais velhos (na verdade, não o que é geralmente tomado como uma constante psicológica da adolescência, mas o modo como esse tema se manifestou na época, tornando-se o fenômeno social que, no Brasil, foi apelidado segundo o título que se deu em português ao filme Rebel without a cause: "juventude transviada"), e, ao mesmo tempo, decifrar o sentido desse fenômeno através da observação do comportamento de Bethânia. Evidentemente, nada disso era consciente no grau em hoje o é hoje quando o analiso de memória: como eu a amava muito e sabia que ela nos amava muito, cada explosão irracional que partia dela me surpreendia, assustava e preocupava antes que eu pudesse começar a pensar. E eu desejava fazer a mediação curiosa que descrevi acima sobretudo porque sentia a necessidade de zelar pela paz em casa, os elementos do conflito só num segundo momento se tornando matéria de relativamente fria observação intelectual. Eles se tornavam tal, sem embargo, e eu comecei aos poucos a utilizar seus ensinamentos até mesmo na formação dos meus critérios de julgamento estético.

Bethânia ia fazer catorze anos e eu, dezoito quando ns mudamos para Salvador. Eu para cursar o clássico, uma vez que o ensino em Santo Amaro só ia até o ginásio: ela para cursar o ginásio, pois meus pais tinham sempre posto as filhas mulheres para estudar em Salvador logo que saiam do primário, enquanto os homens todos fizemos o primeiro ciclo do secundário em Santo Amaro mesmo. Pode parecer curioso - e de fato alguns amigos, à época, estranhavam -, mas eu não tinha nenhum desejo de deixar Santo Amaro e ir viver em alguma cidade maior.

Lembro de Roberto, meu irmão imediatamente mais velho do que eu, vociferando contra a vida estreita que se levava ali, impaciente por ir embora para Salvador, que, pouco mais tarde, ele estaria impaciente para deixar por São Paulo. Emanuel Araújo, meu colega do ginásio que se tornaria renomado artista plástico, expressava sentimentos semelhantes aos de Roberto com ainda maior veemência - e fez o mesmo itinerário. Hercília, a menina que eu amava com o coração maior que o mundo, e que parecia uma moderna rainha do cinema europeu (ainda hoje, o chique de sua beleza e a delicada discrição de sua elegância impressionariam quem lhe visse uma fotografia de então), tinha desenvolvido uma retórica de desprezo arrogante pela nossa cidadezinha natal que chegava a ser ofensiva. Eu, no entanto, atava-me à convicção de que, se queria ver a vida mudada, era preciso vê- la mudada em Santo Amaro - na verdade, a partir de Santo Amaro. De todo modo, eu amava a cidade onde todos nascêramos e aprendêramos tudo o que sabíamos até ali - inclusive a sugestão de ousadia transformadora embutida no canto de João Gilberto. Mas o meu apego a Santo Amaro não era nada comparado à reação de Bethânia à nossa saída de lá: no

extremo oposto dos nossos amigos que queriam fugir, ela simplesmente não aceitava a idéia da mudança.

Eu não encarava com desagrado a possibilidade de ir viver em Salvador: a cidade de que eu mais gosto no mundo já era querida e conhecida desde a infância, e, se a questão era alargar os horizontes da vida, Santo Amaro podia parecer-me o lugar ideal para um santamarense tentar fazê-lo, mas mudar para Salvador não deveria significar um impedimento: Salvador era bem perto de Santo Amaro; tão perto que meu pai temia a anunciada construção da estrada de rodagem que, segundo ele, poderia fazer de Santo Amaro "um mero subúrbio da Bahia".

Chamávamos Salvador de Bahia. Uma cantiga de roda tradicional de Santo Amaro tomou-se o tema oficial desse período de nossas vidas e, na época, compus uma canção utilizando -a como refrão; seus versos singelos ficam tocantes na melodia em tom menor sobre um ritmo de marcha lenta:

Adeus, meu Santo Amaro
Que desta terra vou me ausentar
Eu vou para a Bahia
Eu vou viver; eu vou morar
Eu vou viver; eu vou morar.

Era muito raro que alguém, em qualquer cidade do recôncavo baiano, se referisse à Cidade da Bahia como Salvador. Embora hoje isso seja a regra, eu mesmo dizer Salvador é como se fosse um aspecto a mais da natural (para mim, pois tenho morado com freqüência e demora no Rio) adesão ao sotaque carioca.

Bethânia se recusava até mesmo a ver a "Bahia". Íamos para o Colégio Severino Vieira a pé ou de ônibus todos os dias e ela não atendia a nenhum dos meus estímulos de fazê-la interessar-se por uma árvore, um transeunte, um sobrado.

Calada e triste, ela tolerava mal, em casa, as mínimas advertências de Nicinha (que tinha vindo para cuidar de nós dois, já que nossos pais tinham ficado em Santo Amaro) e só se dirigia a mim para repetir o quanto detestava a "Bahia" e o quanto ansiava pelas férias para poder voltar a Santo Amaro. No entanto, da janela do apartamento que eu, ela e Nicinha viemos dividir com Rodrigo e Roberto, via-se o Dique do Tororó com suas águas de um verde mutante e misterioso que me encantava, e Bethânia, à guisa de protesto, começou a passar as tardes sentada no parapeito da janela olhando fixamente essas águas, e terminou por apaixonar-se por elas: foram seu primeiro vínculo de amor com Salvador.

Talvez tenha sido por causa das águas do Dique do Tororó que minha campanha incansável para fazer Bethânia querer gostar de estar em Salvador atingiu seu objetivo num espaço de tempo consideravelmente curto se levarmos em conta a força da teimosia dessa minha irmã. O fato é que, um dia, ela aceitou meu convite para irmos juntos assistir a A história de Tobias e de Sara, de Paul Claudel, pelo grupo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal (pública, há também a Universidade Católica, que é privada), dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados

experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertorio erudito. Ao mesmo tempo, a arquiteta italiana radicada em São Paulo Lina Bo Bardi tinha sido convidada pelo governo estadual para organizar o Museu de Arte Moderna da Bahia (que a gente gostava de chamar pela sigla MAMB, que me soava como "mambo"), onde, além do acervo crescente de obras brasileiras e estrangeiras, víamos magníficas exposições didáticas que, se fosse o caso, contavam com alguns quadros e esculturas de grandes artistas (Renoir, Degas, Van Gogh) a que a senhora Bardi tinha acesso por ser mulher do diretor do Museu de Arte de São Paulo. O Museu de Arte Moderna da Bahia funcionava no foyer, todo em mármore e vidros, do imenso Teatro Castro Alves, que tinha sido quase inteiramente destruído por um incêndio apenas um dia depois de inaugurado, poucos anos antes da criação do museu. O foyer ficara intacto, mas a sala de espetáculos tinha se transformado numa enorme caverna negra de que Lina Bardi utilizou a parte correspondente do palco para criar um pequeno teatro de meia-arena onde, em sua colaboração com o diretor da Escola de Teatro, Eros Martim Gonçalves, montou-se a Opera de três tostões, de Brecht (a tradução brasileira consagrada leva no titulo "três vinténs", mas, na gíria baiana, diz-se de uma mulher que perdeu a virgindade que ela "perdeu os três vinténs", e assim esse sentido de "hímen" foi evitado optando-se por "tostões" como recentemente, numa nova montagem baiana optou-se por "minréis"), e, depois, Calígula, de Camus. Houve colaboração também com o critico de cinema Walter da Silveira na transformação da rampa que liga o foyer à sala de espetáculos num belo cineminha exclusivo do clube de cinema que ele fundara. As sessões ali consistiam sobretudo em grandes filmes mudos (Greed, La petite marchande d'allumettes, Metropolis, A nous la liberte, Outubro, etc.), ou velhos

filmes falados que já não se veriam nos cinemas normais (Cidadão Kane, M, Monsieur Verdoux etc,), ou ainda filmes que tinham sido vistos não fazia muito tempo (Nazarin ou On the waterfont) mas que reapareciam ali comentados pelo próprio Walrer da Silveira ou por um seu convidado. Lembro de uma noite em que o ainda muito jovem mas já com fama de gênio Glauber Rocha comentou (desfavoravelmente) Umberto D., de De Sica: sua fala que precedia a projeção, como era hábito no clube, foi brilhantemente irreverente e opôs a secura de Rossellini, seu favorito entre os diretores neo-realistas, ao sentimentalismo piegas de De Sica, mas Umberto D. me pareceu deslumbrante assim mesmo. Instrumentistas e maestros da escola de música (a cujos concertos sinfônicos ou camerísticos assistíamos no salão nobre da reitoria semanalmente) também colaboraram na montagem da Ópera de Brecht e em alguns outros espetáculos teatrais - e um ator da Escola de Teatro foi o narrador na apresentação de Pedro e o lobo. O diretor da Escola de Música, o maestro Koellreutter (que tinha ensinado a Tom Jobim), um homem brilhante e identificado com as vanguardas, imprimiu um caráter muito vivo à programação de concertos: tínhamos Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms – e tivemos David Tudor executando peças de John Cage para piano preparado e aparelhos de rádio (lembro da gargalhada que tomou conta da sala e do próprio diretor da escola quando se ouviu. logo que Tudor ligou o rádio, a voz familiar do locutor: "Rádio Bahia, Cidade do Salvador").

Foi para esse mundo extremamente excitante para mim que a inteligência e a sensibilidade de Maria Bethânia se abriram naquela noite de A história de Tobias e de Sara, no pequeno mas excelentemente equipado Teatro Santo Antônio, o palco oficial da escola. Depois de ver Helena Ignez e Érico de Freitas sob uma luz que os transformava

em visões celestiais, dizerem o texto que nos soava cheio de misteriosa poesia (até hoje Bethânia e eu imitamos com perfeição a voz de Helena dizendo: Eu sou a romã!), Bethânia nunca mais deixou de sair comigo para concertos, peças, filmes e exposições e para todas as grandes festas populares que tomam anualmente as ruas de Salvador nos dias dos santos ou dos orixás de grande devoção. Ela se enamorou sobretudo do teatro, e em breve ambos cultuávamos os atores Helena Ignez, Geraldo del Rey e Antônio Pitanga como se fossem grandes estrelas e, de fato, quem os vir nos filmes do Cinema Novo que eles vieram a protagonizar mais tarde, poderá confirmar que todos eles tinham beleza, carisma e talento suficientes para qualquer tipo de estrelato - e Bethânia começou a desejar ser atriz.

Suas saídas noturnas não foram aceitas por meu pai sem restrições. Na verdade, ele chegou a decidir-se por proibi-las, e só não o fez porque encontrou uma solução que era mais ou menos conciliatória e resultou muito produtiva: ele me disse que, já que eu advogava com tanta ênfase a freqüência de Bethânia em eventos culturais como necessária para sua formação de menina especial, ele admitia que ela saísse à noite, desde que fosse sempre comigo e que eu fechasse com ele um compromisso de responsabilidade por ela. Meus pais tinham vindo de Santo Amaro para ficar conosco no segundo ano de nossa estada em Salvador, quando o hábito de eu e Bethânia sairmos juntos estava se estabelecendo - o que me leva a crer que o interesse de Bethânia pela vida em Salvador só começou perto do fim do nosso primeiro ano ali: quase toda a primeira metade de 1960 ela passara fechada para o que quer que acontecesse na cidade além dos câmbios do verde do dique. O compromisso que meu pai exigira de mim era algo que ele levava mais a sério do que eu poderia

imaginar: uma noite, quando nossas saídas já eram um velho hábito, voltei para casa deixando -a num lugar chamado Bazarte (uma mistura de bar, galeria de arte e clube de jazz) aos cuidados de Roberto, nosso irmão, que, como ela, não queria sair dali no momento em que eu, muito cansado, resolvi ir dormir. Foi uma das pouquíssimas vezes que meu pai levantou a voz para mim, a única depois que cresci. De nada adiantava eu repetir que Roberto tinha ficado com ela. Meu pai gritava com uma veemência que dava medo: "Eu não fiz nenhuma combinação com Roberto a respeito de Maria Bethânia!". Chorei muito e prometi seriamente que aquilo não se repetiria - e nunca mais cheguei em casa à noite sem ela.

Foi Álvaro Guimarães, Alvinho, quem nos lançou, a mim e a Bethânia, como profissionais da música. Alvinho me tinha sido apresentado por Sônia Castro e Lena Coelho - duas pintoras que dividiam um ateliê que eu freqüentava apaixonadamente - como sendo um talentoso diretor de teatro que colaborara com o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Nas nossas primeiras conversas, ele me agradou em cheio e me interessou ao externar suas críticas ao teatro panfletário do CPC. Também me falava muito de Glauber, com quem tinha intimidade. Ao planejar montar uma comédia brasileira do século passado, ele me encomendou a trilha musical. Recusei-me a fazê-la sob a alegação (sensata) de que não tinha competência. Ele recusou minha recusa. E me disse que só eu é que poderia fazer o que ele queria. Ele nunca tinha me ouvido cantar ou tocar qualquer instrumento. Lembrei-lhe isso. Ele respondeu que se decidira ao me ouvir falar sobre a relação da música de João Gilberto com a de Dorival Caymmi. Alvinho é assim.

Terminei compondo toda a música da peça e tocando piano nos espetáculos. Menos de um ano depois, ele resolveu montar O Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues, e, para abrir o espetáculo, teve uma idéia absolutamente maravilhosa: ao se apagarem todas as luzes, antes que se visse qualquer ator em cena, ouvia-se, no escuro, a voz única de Bethânia, então uma total desconhecida, cantando, sem acompanhamento e sem amplificação, "Na cadência do samba", de Ataulfo Alves. Infelizmente o resto do espetáculo não estava à altura desse início (mas quantos, neste mundo, o estariam?) e pouca gente chegou a presenciar essa estréia inusitada. O culto à voz de Bethânia, no entanto, cresceu entre os artistas e boêmios de Salvador.

Ao freqüentar exposições no MAMB, peças na Escola de Teatro, o clube de cinema e a Casa da França para ver filmes de arte, Bethânia e eu começamos a notar a presença quase certa de um rapaz moreno, magro, de óculos, a quem já nos referíamos com divertida intimidade e que estávamos curiosos para conhecer. Imaginávamos que ele gostava das coisas que nós gostávamos e achávamos sua cara muito boa. Ele estava sempre sozinho e evidentemente não fazia idéia de que o observávamos. Um dia Alvinho Guimarães me disse que queria fazer um filme para o qual, naturalmente, eu faria a trilha sonora. Queria também que eu participasse com ele da feitura do roteiro.

Seria um filme sobre meninos de rua de Salvador (foi feito, chamou-se Moleques de rua e eu fiz a trilha em que usei a voz de Bethânia). Alvinho marcou um encontro à tarde na Escola de Teatro (uma emoção estar ali de dia, fora da hora de espetáculo) e lá me apresentou ao amigo com quem queria que ambos trabalhássemos: era o rapaz que Bethânia e eu víamos em todos os eventos. Eu

fiquei muito feliz. Ele já era amigo de Alvinho fazia um bom tempo. E os dois se entendiam muito bem. Duda - era assim que Alvinho o chamava - sorria o tempo todo, tinha os olhos larguissimamente amendoados por trás dos óculos e dizia coisas muito sérias a respeito de qualquer assunto. Fiquei impressionado com a elevação do grau de exigência da conversa de Alvinho em sua presença. Os dois tinham muito mais cultura do que eu e seus diálogos, cheios de responsabilidade intelectual e comprometimento existencial, logo se tornaram verdadeiros ensinamentos para mim. Eu falava com humilde irresponsabilidade.

Passamos a andar juntos os três. Eu saia muito também com meu irmão Rodrigo, que estimulava meu interesse por cinema. Havia um grupo de aspirantes a cineastas ou críticos de cinema que estavam freqüentando um curso ministrado não sei por quem sobre teoria e critica cinematográfica. Rodrigo nos inscreveu, a mim e a ele próprio, nesse curso, e ali encontramos alguns jovens críticos (Geraldo Portela, Carlos Alberto Silva, Alberto Silva) com quem eu gostava muito de conversar. Mas as conversas com Duda e Alvinho (sobretudo Duda) faziam todas as outras parecerem tolas. Falávamos de literatura, cinema música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política.

Alvinho tinha rompantes heróicos: acho que foi ele quem me decidiu a colaborar com a campanha de alfabetização pelo método Paulo Freire. (Mais tarde, depois do golpe, ele me levou a alguns encontros secretos para a formação de um "grupo dos onze", uma idéia de Leonel Brizola para organizar uma resistência). Embora política não fosse o nosso forte, nessa época - 63 -, com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente

João Goulart, ou pressionando-o para ir mais para a esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares; com os CPCS da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar freqüentemente sobre política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam sua face profundamente injusta - e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso. E hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez nada disso fosse propriamente desejável. Mas a ilusão foi vivida com intensidade - e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe.

Duda - hoje o conhecido poeta e critico Duda Machado - me impressionou com suas opiniões meditadas e exigentes. Eu tomava a ele e a Alvinho como mestres. Eu vira L' aventura, de Antonioni, e o admirara. Agora estavam passando La notte e eu reencontrei muito do que era belo naquele primeiro filme, mas já alguns maneirismos esteticistas me agastavam e eu detestava os diálogos. Além disso, achei que Jeanne Moreau não estava á vontade. Contudo, elogiei o filme numa conversa em que frisei petulantemente que, contra toda a moda crítica da época, eu continuava preferindo Fellini a Antonioni. Duda ouviu tudo e, em vez de tomar partido, veio com algo totalmente diferente: "Você tem que ver é A bout de souffle, Acossado, de Jean-Luc Godard. Esse cara tem uma outra coisa. O resto fica desinteressante". Eu era louco por Hiroshima, mon amour. Duda disse que mesmo Hiroshima, mon amour era muito menos interessante do que A bout de souffle. E eu fui ver o primeiro filme de Godard no Cine Capri, no largo Dois de Julho. Realmente fiquei maravilhado com a agilidade do ritmo e com a atmosfera poética. Os planos eram mais

plásticos do que os de Antonioni, sem parecerem rigidamente controlados. Duda lia os Cahiers du Cinéma e já estava por dentro do que Godard dizia - e do que se dizia que Godard fizera depois desse primeiro filme. Mas ele só falava a partir de uma constatação sua muito verdadeira. Um dia fui elogiar Walter da Silveira, o grande formador de críticos e cineastas baianos, pelo tanto que tinha feito pela cultura cinematográfica em nossa terra, e Duda retrucou dizendo que a ele Walter não ensinava nada porque era um crítico preguiçosamente complacente com os "filmes de arte": "Basta ser autor", dizia Duda, "pra ele elogiar".

Impressionava-me não só que Duda tivesse razão em todas essas ocasiões, mas sobretudo que ele estivesse sempre pensando as coisas num nível acima daquele no qual meu pensamento podia transitar. Mas eu lhe mostrei Chet Baker e acho que também Billie Holiday. Mostrei-lhe também algumas gravações de Thelonious Monk. Sentia-me à vontade para falar de bossa nova e de música popular brasileira em geral: era um assunto que eu conhecia melhor do que ele. Mas mesmo ai, se sua opinião divergisse da minha, ou se apresentasse a menor nuance em relação à minha, eu parava para rever minha posição.

Bethânia gostou de saber que eu tinha encontrado aquele de quem já éramos amigos sem que ele o soubesse. E Duda deslumbrou-se com Bethânia. Eu saia muito com Duda e Alvinho; às vezes ficávamos no Jardim de Nazaré conversando até altas horas da madrugada. Nesses encontros Bethânia não estava. Mas saiamos também os quatro. E Duda passou a vir vez por outra à minha casa. Em breve Bethânia e ele conversavam também a sós. De todo modo, Bethânia não saia à noite sem mim.

Lembro do espanto e da raiva com que um colega de sala no Severino Vieira reagia a minhas referências a programas feitos em conjunto com minha irmã mais nova: era inacreditável e mais ainda inaceitável para ele que um rapaz de dezenove anos saísse freqüentemente com a irmã de quinze; ele próprio tinha uma irmã menor e, sendo um moço másculo parecido com um garoto comum da alta classe média de qualquer cidade do Ocidente na segunda metade do século XX, nada via na irmã além de um estorvo, um amontoado de incompetências femininas e infantis a atrapalhar suas pequenas (esportivas, intelectuais, amorosas) aventuras cotidianas. Eu e Bethânia, ao contrário, nos divertíamos muito na companhia um do outro e, em nossos périplos pela vida cultural de Salvador nos primeiros anos da década de 60, descobrimos que éramos uma dupla algo insólita. Ela lia Carson McCullers e Clarice Lispector, escrevia uns textos bonitos de prosa poética e fazia pequenas esculturas em cobre e madeira. Apaixonou-se pela cor roxa e passou a fazer para si mesma roupas de cetim roxo. Jamais vou esquecer uma cena que, contada hoje, pode parecer inspirada na Família Adams, de que na época não tínhamos a menor notícia. Na semana do Natal, ela e eu estávamos no ponto de ônibus do Jardim da Piedade, cercados de pessoas que voltavam das compras e entupiam as ruas. O Natal nunca fora propriamente nossa festa favorita, mas em Santo Amaro a gente gostava dos presépios (que ainda se viam em Salvador em grande número pelas janelas das casas) e, sobretudo, do hábito de cobrir o chão das casas com uma fina camada de areia branca da praia e encher os cômodos de ramos de pitangueira, a planta nativa brasileira que dá aquela fruta vermelha pequena e cheia de gomos, e cujas folhas exalam um cheiro absolutamente delicioso pelo frescor (esse hábito também ainda permanecia em Salvador e mesmo os

ônibus traziam, na semana do Natal, ramos de pitanga atados à frente e ao fundo). Talvez a areia branquíssima trazida das dunas estivesse fazendo as vezes da neve e a pitanga as vezes do azevinho, mas o resultado dava a impressão de um costume arraigadamente tropical. O Natal das árvores de Natal cobertas de algodão imitando neve, do Papai Noel em sua roupa vermelha debruada de arminho, o Natal de "Jingle bell" que tomava conta de tudo a partir das grandes lojas de departamentos, esse Natal nos parecia odiosamente vulgar e começamos a nos queixar disso em voz alta, para silencioso escândalo das pessoas que esperavam o ônibus junto conosco, carregadas de presentes. Nossas reclamações começaram num tom brando e quase analítico, mas, num crescendo, foram atingindo um gosto de humor negro deliberado e terminaram com um de nós dizendo (numa imitação de Maria Muniz, uma atriz de quem nos tornáramos amigos e que, para dizer, por exemplo, que não gostava de pepino, gritava com ênfase: "Se eu pudesse, eu MATAVA o pepino!") : "Se eu pudesse, eu MATAVA o Natal".

Bethânia não parecia a adolescente que era: com uma expressão de mulher vivida, uma testa enorme e um nariz muito adunco, metida em vestidos retos de cetim roxo, ela freqüentemente era tomada por mais velha do que eu. Sua beleza exótica era então quase indecifrável. Pode-se imaginar a estranheza que causava a pacatos cidadãos baianos um casal composto de uma figura dessas e um rapaz magérrimo dizendo alto na fila do ônibus: "Se eu pudesse, eu MATAVA o Natal".

Uma vez, num bar próximo ao Teatro Castro Alves, ao ser apresentado por mim a ela, o crítico de cinema e futuro cineasta Orlando Senna perguntou coisa rara, pois ninguém naquela época nos achava parecidos - se ela

era minha irmã; antes que eu respondesse, ela disse seriíssima: "Não. Somos amantes". E manteve a farsa dessa seriedade por longos minutos.

No entanto, éramos doces e alegres e, como acontece com nossos outros irmãos, sempre percebemos que em todas as rodas em que entramos tendemos a despertar muito carinho nas outras pessoas. Fizemos amigos entre atores, diretores, músicos, dançarinos e pintores, e logo já havia quem pedisse para ouvir Bethânia cantar - numa sala de apartamento ou à mesa de um bar ou barraca de festa de rua algum - samba-canção de Noel Rosa ou de Dolores Duran, só por causa do timbre único de sua voz de contralto. A princípio não havia sequer uma remota sugestão de que ela viesse a se profissionalizar como cantora e essas exibições vocais eram feitas sem acompanhamento. Mas minha mãe, a meu pedido, me dera um violão para eu tentar matar as saudades do piano que tínhamos na casa de Santo Amaro e que fora impossível trazer para Salvador. Aos poucos, fui conseguindo aprender a armar alguns acordes que serviam para me acompanhar em versões harmonicamente muito empobrecidas de canções simples - logo Bethânia também estava cantando acompanhada por mim, e ela própria tocando um pouco de violão.

Dizer que Bethânia participou do culto a João Gilberto e à bossa nova junto conosco não é mentir - mas não dá uma idéia muito clara de como as coisas se passaram. Por certo ela estava comigo e com Chico Motta e com Dasinho em frente ao bar de Bubu para ouvir "Chega de saudade", em 59, em Santo Amaro. Ela também estava comigo e com Gal e com Gil, alguns anos depois, em Salvador, quando nos sentávamos para cantar baixinho e ouvir as harmonias que Gil tirava de ouvido das

gravações de João ou de Carlos Lyra. Mas ela não se submetia às limitações nem se empenhava na disciplina que a adesão a um estilo novo exigia. De certa forma, o fato de ela ser tão mais moça do que eu contribuía para isso: a bossa nova não era uma novidade pela qual ela teria que lutar, era algo que estava começando a existir ao mesmo tempo que ela. Mas, acima de tudo, havia uma razão de temperamento. Gal Costa, que era apenas um ano mais velha do que ela, encontrara na bossa nova um estilo com que se identificar: Bethânia, em meio a tantos bossanovistas, sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos, e, enquanto nós a levávamos a ouvir Ella e Miles, ela se interessava mais por Judy Garland e Edith Piaf. O pessoal do grupo Teatro dos Novos, uma dissidência da Escola de Teatro liderada pelo diretor (ex-professor da escola) João Augusto Azevedo, e composta por brilhantes ex-alunos como Othon Bastos, que fez o Corisco de Deus e o Diabo na Terra do Sol, emprestava - nos discos, tanto de jazz como de canções francesas e da Broadway. E, se eu preferia Chet Baker, Bethânia preferia Judy Garland. Embora nenhum de nós dois hostilizasse ou mesmo desprezasse o gosto do outro. Com o passar do tempo, descobrimos que, de certa forma, Billie Holiday satisfazia plenamente os anseios estéticos das duas tendências - e Amália Rodrigues como que pairava acima deles. Para mim não chegou a ser uma fonte de angústia ler em não sei que revista americana uma declaração de Ray Charles algo depreciativa da bossa nova, na mesma semana em que ouvi de Carlos Coquejo, um juiz do trabalho que era apaixonado por música e conhecia João Gilberto pessoalmente, a afirmação de que Ray Charles não despertava nenhum interesse em João. Ray dizia que a bossa nova era apenas o "velho ritmo latino" com uma sincopa mais moderna, e Coquejo contou que João considerava Ray Charles "um folclórico". Naturalmente não foi difícil entender que o bluesman que

ligava o mais tradicional ao pop e cujo canto parecia ser o de Nat King Cole virado pelo avesso (o de Johnny Mathis, ao contrário, era como que o verniz de sua superfície polida) desdenhasse o que lhe chegou aos ouvidos sob a rubrica de bossa nova - e perdoar-lhe a referência displicente a um genérico "ritmo latino"; tampouco tive dificuldade em entender o desprezo do criador da bossa nova (um estilo refinadamente contido) pelo que deveria parecer-lhe uma mistura do "característico" com o comercial. O que era talvez um pouco difícil para mim, era saber como julgar o fato de eu gostar tão profunda e sinceramente da música de ambos. A extraordinária cantora de fados portuguesa Amália Rodrigues já era conhecida desde muito antes de a bossa nova surgir e parecia eterna; Judy Garland e Edith Piaf, além de serem - e soarem como - coisa do passado, não chegavam a me atingir tão profundamente quanto a Bethânia; Billie Holiday era uma novidade vinda do passado - mas era cool como os mais cool. Ray Charles nos arrebatava e oferecia alimento para a nossa fome de modernidade com um estilo em tudo diferente do de João ou Jimmy Giuffe ou Chet Baker ou David Brubeck. Lembro de uma tarde que passei ouvindo repetidas vezes a gravação de Ray Charles de "Georgia on my mind" no nosso apartamento de Salvador, chorando com saudades de Santo Amaro - saudades transcendentais, a experiência da beleza do canto fazendo os conteúdos que tinham se tornado matéria de memória estarem mais presentes do que jamais estiveram, vivenciados com mais verdade do que da primeira vez: algo que vim a ver luminosamente representado pelas palavras no grande livro de Proust, que li alguns anos depois, e adequadamente analisado no livro de Gilles Deleuze sobre Proust, que li muitos anos depois - o que me levou a poder escrever a canção "Jenipapo absoluto", em que se diz: "Cantar é mais do

que lembrar/ Mais do que ter tido aquilo então/ Mais do que viver, do que sonhar/ É ter o coração daquilo". Mas eu mantive minha hierarquia: João era a informação principal, a primeira referência - além de ser a fonte central de fruição estética. De fato, quando chegou para mim a hora de Guimarães Rosa ou de Proust, a hora de Godard a hora de Eisenstein, de Stendhal, de Lorca ou de Joyce e de Webern e Bach e Mondrian e Velásquez e Lygia Clark - mas também a hora de Warhol e da revisão de Hitchcock, a hora de Dylan, de Lennon e de Jagger -, foi sempre aos valores estéticos que extraí de minha paixão por João Gilberto que me reportei para construir uma perspectiva.

Possivelmente Bethânia gostava de Ray Charles tanto quanto eu, mas não se dedicava a ouvi-lo com tanta assiduidade nem dava às audições o caráter de quase pesquisa que eu me inclinava a lhes atribuir. Quando chegou a hora do tropicalismo - em que vários estilos extrovertidos foram convocados, e o estilo cool da bossa nova aparecia apenas eventualmente como um elemento a mais nas canções-colagens -, um dos seus primeiros anúncios foi feito por Bethânia chamando-me a atenção para o que ela considerava a "vitalidade" de Roberto Carlos e seus colegas de Jovem Guarda, e um dos principais elos de ligação entre o que fazíamos e o que estávamos passando a fazer consistia em meu gosto pela música de Ray Charles.

Ninguém encontrará nada que mereça ser considerado sequer um resquício de influência de Ray Charles na produção tropicalista. E Maria Bethânia deve ter parecido representar a principio uma resistência contra o tropicalismo. Mas não é na área das semelhanças que se devem buscar as razões de esses dois nomes

aparecerem juntos aqui neste jeito encontrado por mim para começar a historiar o movimento.

Bethânia já era famosíssima quando essas idéias que vieram desembocar no tropicalismo começaram a surgir em torno de nós. Ela havia sido chamada para substituir a cantora Nara Leão no espetáculo Opinião, um grande sucesso no Rio em 64. Eu estava passando as férias de verão daquele ano na fazenda da família de meu amigo Pedro Novis, no vale do Iguape, entre Santo Amaro e Cachoeira. Eu adorava Pedrinho e estava maravilhado com a fazenda. Mas com poucos dias de estadia vi-me de súbito obcecado pelo pensamento de Maria Bethânia. Eu simplesmente imaginava que ela precisava de mim com urgência e que isso tinha nexo com os shows do Vila Velha. Pedrinho mostrou-se duplamente incrédulo ao ouvir tal historia: não existem premonições e eu só poderia estar envergonhado de dizer que não queria mais ficar na fazenda. Eu, ao contrário, me sentia talvez na obrigação de deixá-la contra a minha vontade. De todo modo não havia meios de ir para Salvador: ele jamais diria a seu pai que uma viagem inesperada teria que ser feita por um motivo tão absurdo. Dormi inquieto. Na manhã seguinte chegaram de surpresa uns parentes de Pedrinho. Eles almoçariam e seguiriam viagem: estavam ali de passagem para Salvador. Decidi ir com eles, mas Pedrinho não aceitou. Sua indignação e a inconsistência do meu motivo me paralisaram. Vendo a caminhonete partindo tive certeza de que Bethânia tinha que me ter ao seu lado. Mas Pedrinho, ainda zangado, frisou o fato de que eu havia perdido a única oportunidade de pôr em prática a idéia sem sentido. De noite, à mesa do jantar, dr. Renato, o pai de Pedrinho, comunicou meio solenemente que teria de ir a Salvador e que partiria na manhã seguinte bem cedo. Era uma decisão nada usual: ao chegar no Iguape,

ninguém da família queria sequer pensar em Salvador antes da data da volta aos estudos ou ao trabalho. Mas dr. Renato ficara febril de repente e estava preocupado.

Ouvindo isso, falei nervosamente, quase sem pensar - e sem olhar absolutamente para Pedrinho: "Eu vou com o senhor". De manhãzinha eu partia do Iguape, onde deixava meu amigo entre irado e perplexo. Já na estrada, percebi o tamanho do ridículo da situação e intimamente quis voltar - o que eu nem imaginava comunicar a dr. Renato. Como a estrada passava por dentro de Santo Amaro, decidi saltar ali e ir visitar minha irmã Mabel, já que, agora totalmente cético, não queria chegar a Salvador. Surpreso dr. Renato fez a parada e se despediu de mim sorrindo intrigado.

Quando me vi andando em direção à casa de Mabel, imaginei que na verdade Bethânia estaria ali e era por isso que eu não tinha seguido para Salvador. Mabel me recebeu surpresíssima de me ver à sua porta de manhã tão cedo. Perguntei-lhe logo se Bethânia estava com ela. Com o olhar espantado ela me informou que claro que não, que Bethânia nem sequer tinha planos de vir para Santo Amaro. Relaxei - meio aliviado, meio decepcionado – e resolvi de uma vez por todas não pensar mais no assunto. Mas pouco antes do almoço - para renovada surpresa de Mabel - Bethânia chegou. Logo perguntei o que tinha havido, se ela precisava falar comigo. Ela achou minha pergunta um pouco difícil de entender: afinal, ela decidira vir para Santo Amaro de repente, sem nenhuma razão especial. Durante o almoço recebemos um telefonema da atriz (da Escola de Teatro) Nilda Spencer que queria transmitir um recado a Bethânia: Os produtores do Opinião convidavam- na para ir ao Rio. Fomos juntos para Salvador, onde já nos esperava um par de passagens de avião. No dia seguinte - mantendo o

respeito à exigência de meu pai - eu estava no Rio tomando conta de Maria Bethânia.

Alguns meses depois da "revolução" - como era chamado oficialmente o golpe de Estado que tinha instaurado o governo militar-, o musical Opinião reunia um compositor de morro (Zé Kéti), um compositor rural do Nordeste (João do Vale) e uma cantora de bossa nova da Zona Sul carioca (Nara Leão) num pequeno teatro de arena de Copacabana, combinando o charme dos shows de bolso de bossa nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política. O espetáculo ao mesmo tempo coroava a tendência de alguns bossanovistas (Nara Leão entre eles) de promover a aproximação entre a música moderna brasileira de boa qualidade e a arte engajada - O movimento teve como precursor e incentivador O próprio Vinícius de Moraes, o primeiro e principal letrista da bossa nova, e apresentou, por vezes, excelentes resultados, tendo o Brasil, por causa disso, criado talvez a forma mais graciosa de canção de protesto do mundo -, e inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subseqüente historia da musica popular brasileira. A canção "Carcará", de João do Vale, era já o clímax do show na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a vidência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste - o carcará - ataca os borregos recém-nascidos. O refrão "pega, mata e come" era repetido a intervalos com crescente intensidade. Uma sugestão de comparação - "carcará, mais coragem do que homem" - era suficiente, no contexto, para transformar a canção num vago mas

poderoso argumento revolucionário. Até hoje considero essa uma lindíssima canção, composta num modo menor muito freqüente na música nordestina – a primitiva Banda de "Pífanos" de Caruaru, mesmo nas versões que faz de canções tonais conhecidas, atua sempre dentro desse modo - que parece transmitir a paisagem da região tanto quanto o sentimento básico dos seus habitantes: um misto de melancolia e firmeza. À primeira audição ela me impressionou, mas me deixou por muito tempo intrigado com o sentido de sua mensagem. A recriação da cena de rapina era magistralmente lograda pela composição, e a altivez do grande pássaro ainda vinha elevada à categoria do mito pela linha "sai voando e cantando carcaráááááá", quando, na canção, se canta o canto da ave, que lhe dá nome. Mas tudo me punha diante de pistas falsas: em meio a tantas outras canções em que se condenava o latifúndio e a exploração, a idéia da rapina parecia adequar-se á caracterização do explorador: no entanto, louvava-se a saúde da ave rapace e mesmo sugeria-se que do seu ato se extraísse uma lição. No meio do número, enquanto o trio acompanhante (violão, baixo e bateria) executava uma série ascendente de modulações (com os músicos repetindo, cada vez meio tom acima, a palavra carcará) a cantora recitava informações estatísticas sobre a crescente emigração de nordestinos para as grandes cidades do Sul, o que confirmava o caráter de protesto social da canção, ou pelo menos transformava em ameaça de revolução sangrenta a retomada do refrão uns dois tons mais alto: "pega, mata e come". Imediatamente percebi que Bethânia faria daquilo um numero extraordinariamente eficaz. E de fato, desde a reestréia do Opinião, "Carcará" com Bethânia se tornou um culto de platéias, politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas. Se alguma coisa se perdeu, na passagem da interpretação de Nara para a de

Bethânia, foi o destaque do longo grito "carcaráááááá" que, frisando o vôo alto do pássaro, Nara fazia uma oitava acima - o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico -, efeito que o contralto áspero de Bethânia não poderia (e ela sabia que não deveria tentar). No mais, a canção simplesmente revelou-se. E, como se tratasse, tanto para o público em geral quanto para os próprios autores e diretores do show, de uma revelação também daquela cantora, tendeu-se a atribuir a adequação da canção à intérprete mais ao fato de esta ser baiana - o que, do Rio para baixo, se confunde facilmente com ser nordestina - do que ao seu especial talento dramático e à sua personalidade guerreira. Eu, que conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções de dor-de-cotovelo do final dos anos 50, sabia que o "Carcará" seria episódico em sua carreira: dessem-lhe uma canção "literária" à francesa ou um bolero de puteiro, contanto que tivessem potencial dramático e poder de identificação com sua sensibilidade, e ela faria - como de fato veio a fazer muitas vezes com exatamente esse tipo de material - arrebatadores números de palco, a música servindo ao drama como na ópera. Mas, para todos que só começaram a conhecê-la então, Bethânia chegou com uma marca de regionalismo que para nós foi motivo, a princípio de surpresa curiosa e, em breve, de embaraços e mal- entendidos que, na verdade, nunca se desfizeram de todo. É óbvio que se o "Carcará" tivesse caído nas mãos da gaúcha Elis Regina, esta teria podido dar-lhe um tratamento mais próximo ao que lhe deu Bethânia do que àquele que lhe tinha dado Nara - enquanto a baiana Gal Costa teria ficado mais perto desta.

Isso, naturalmente, não era possível de ser pensado pelos produtores do show - um grupo de homens de teatro e intelectuais de esquerda -, que tinham, entre

outras coisas, de arranjar uma linha de imagem para a nova estrela lançada. É curioso constatar que, para nós, a primeira experiência com as falsidades do marketing tenha sido proporcionada por um grupo de artistas anticapitalistas. Nara era uma moça típica da Zona Sul do Rio de Janeiro - branca, bonitinha e moderna. Era também uma celebridade da bossa nova quando Opinião foi idealizado: seu tipo, em contraste com os dois homens negros e semi-iletrados que dividiriam o palco com ela, tinha sido parte integrante da própria concepção do espetáculo. Bethânia, se não levarmos em conta a seleta platéia que freqüentava o pequeno Teatro Vila Velha em Salvador, era desconhecida do público - e não era uma típica menina branca da classe média. Seus cabelos crespos e de cor indefinida, sua magreza, sua testa alta encimando um nariz aquilino, a própria voz de contralto, e até mesmo a difícil caracterização por faixa etária (Bethânia tinha dezessete anos, mas não parecia uma adolescente, embora as vezes parecesse uma menina) - criaram problemas para o diretor Augusto Boal, os autores e produtores Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa. Eles devem ter tido muita dificuldade em encontrar um modo de vesti-la, penteá-la e mesmo apresentá-la ao público. Em algum momento devem ter achado que seria preferível que a cantora indicada pela própria Nara - porque a indicação fora sua para a substituição - tivesse sido ou mais facilmente adequada ou muito menos talentosa.

As decisões que chegavam até nós de marcar uma prova de roupa ou um corte de cabelo, vinham carregadas de ansiedade e, se isso me tocava de modo algo desconfortável - a mim, que tinha 21 anos e estava ali apenas continuando a cumprir o compromisso que assumira com meu pai -, deve ter abalado Bethânia em áreas profundas de sua pessoa, mexendo com a vaidade,

a insegurança, o orgulho íntimo. Mas ela reagiu heroicamente.

Era tranqüilo entre nós o sentimento de que sua integridade – nossa integridade - seria mantida em todos os níveis. Mas histórias como a de que ela, em Santo Amaro, teria sido ponta-esquerda - naturalmente frisando a palavra esquerda - de um time de futebol, o que não era verdade, apareceram nos informes biográficos que acompanharam a divulgação da estreante na imprensa. E o cabelo preso atrás num penteado que neutralizava as questões racial, etária e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada, foi uma criação da equipe do show, mas passou a ser visto como algo que tinha vindo da Bahia com ela. Durante muito tempo. Bethânia teve dificuldades de se desvencilhar publicamente desse penteado (e da imagem de cantora de protesto nordestina) e, ao voltar ao Rio depois de uma temporada em São Paulo, onde trabalhou em outros espetáculos dirigidos pelo mesmo Augusto Boal do Opinião - e de um período de respiração na Bahia -, ela usou, em shows, uma peruca de longos cabelos lisos, e foi, pela primeira vez (porque isso se repetiu em diversas ocasiões ao longo dos anos), criticada por deixar as canções revolucionárias de "sua" região por um punhado de sambas-canções, boleros e baladas sentimentais. Um compacto duplo que ela gravou com musicas de Noel Rosa passou quase despercebido e, ao menos uma vez, eu mesmo ouvi de uma moça bem informada do Rio - a mulher de um produtor e diretor de cinema – o comentário (que já soava repetido) de que Bethânia não podia cantar Noel por ser baiana e ter uma sensibilidade de gente do sertão. Na verdade Bethânia veio a tornar-se - e é até hoje - uma rainha da canção brasileira, sobretudo pela densidade com que canta baladas de amor intenso, embora ela também cante, e com grande

brilho, sambas "de escola" do Rio, sambas-de-roda da Bahia e eventualmente canções típicas do Nordeste.

Não foi como uma especialista em música nordestina que Maria Bethânia revelou-se a Nara Leão uma cantora de talento de quem ela se lembrou quando foi preciso encontrar alguém para substituí-la. Ela estava na Bahia no fim de uma viagem de passeio que era também, em parte, uma expedição de pesquisa. Nara era uma adorável criatura do tipo que só a Zona Sul do Rio pode produzir. Mas era também alguém especial dentro desse mundo. Sentia-se nela o gosto da liberdade que tinha sido conquistada com dificuldade e decisão. Por isso todos os seus gestos e todas as suas palavras pareciam nascer de um realismo direto e sério, mas resultavam delicados e graciosos como os de uma menina tímida e passiva. Não se pode esquecer que ela, a essa altura, devia ter vinte anos.

Seu nome estava ligado ao nascimento da bossa nova (dizia-se - e se diz até hoje - que o movimento nasceu em seu apartamento de Copacabana) e, embora a essa altura ela ainda não fosse um sucesso de massas, na Bahia nós conhecíamos sua lenda. E ela, por sua vez, fora informada da nossa existência, e marcou, através de Roberto Santana - que então produzia os nossos shows semi-amadores no Vila Velha e que parecia estar namorando com ela -, de vir assistir a um nosso ensaio.

Ensaio não houve, que eu lembre, mas ela veio nos encontrar num local próximo ao teatro e nós conversamos e cantamos. Havia já algum tempo que Nara vinha tentando ultrapassar o horizonte temático da bossa nova e fazer a música entrar na discussão dos problemas sociais e políticos que o novo teatro brasileiro e o Cinema Novo abordavam com freqüência e paixão - e

com isso realizar, para além de sua mitológica relação com a gênese da bossa nova, uma intervenção em nossa música popular de que ela fosse realmente a protagonista. E assim foi. O próprio espetáculo Opinião fora inspirado em seu gesto de voltar a atenção para o samba de morro e a musica do sertão nordestino - e para as novas canções de cunho social que ela, mais do que ninguém, instigava os compositores a fazer. Mais ainda, foi um disco seu intitulado Opinião (o nome de um samba de Zé Kéti) que sugeriu o nome e o formato do show. Entre nós, na Bahia, sua presença revelou-se encantadora e um tanto enigmática: ela fazia perguntas muito diretas em voz muito mansa e falava de seus interesses entusiasmantes num tom cético que nós interpretávamos creio que acertadamente como um misto de discrição e precaução.

No dia em que ela veio nos ver, íamos ouvir uma gravação do mais recente de uma série de shows que tínhamos apresentado no Vila Velha desde a sua inauguração. Antes de o Opinião ser concebido, nós tínhamos inventado, em Salvador, nossa própria versão de show de música com conceito, ideologia e literatura. Diferentemente do Opinião, nossos espetáculos pretendiam, além de fazer referências às questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica que nos situasse no desenvolvimento da música popular brasileira. Os títulos dizem muito: Nós, por exemplo, o primeiro, era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos - o "por exemplo" aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, "por exemplo", pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. O título do segundo show, Nova bossa velha, velha bossa nova,

mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil.

Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplificada e imediatista dos que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas. Aceitávamos e incentivávamos tudo isso e, mais importante, admirávamos e amávamos muitas das obras que nasciam desses desdobramentos da bossa nova. Mas toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinícius pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam. Esse segundo espetáculo era quase didático quanto a isso.

Fazíamos shows coletivos, com números individuais que caracterizavam bem o estilo de cada um de nós, e alguns números de grupo - um duo de Bethânia e Gal; um vocal com todos os participantes modernizando um samba-maxixe arcaico: o "Samba da bênção" de Baden e Vinícius distribuído entre os participantes, que substituíam as partes faladas por textos novos condizentes consigo, com a turma e com suas pretensões etc -, mas já planejávamos realizar espetáculos individuais.

Ao lado de Nara, naquele dia, tentávamos ouvir algo da precária gravação que alguém tinha feito do Nova bossa velha, velha bossa nova, e começávamos a projetar o espetáculo solo de Bethânia - éramos unânimes na opinião de que esta, por sua potência cênica, deveria

iniciar a série dos individuais. Nara não só mostrou- se interessada por tudo o que fazíamos e dizíamos como ofereceu a Bethânia canções inéditas de sambistas do Rio, sambas que ela própria tinha acabado de gravar e que lhe pareceram adequados às intenções de Bethânia. Entre essas canções, estava "Opinião", o samba de Zé Kéti que inspiraria o famoso show. Um outro samba magnífico, também de Zé Kéti, "Acender as velas", foi transmitido por Nara a Bethânia. Assim, entre sambas-canções de Noel Rosa e de Antônio Maria, algum baião, alguma marchinha antiga de Carnaval cantada em ritmo lento e novidades compostas por nós mesmos, Bethânia, em seu primeiro show individual, cantou alguns dos temas centrais do espetáculo para o qual ela seria convidada e que a tornaria nacionalmente famosa.

O desprendimento de Nara nesse episódio pode ser em parte explicado pela atmosfera de busca coletiva e de mútua colaboração que marcou as relações entre 05 criadores de música popular no Brasil desde o final do período áureo da bossa nova até o final do período áureo do tropicalismo - e que é ainda marca distintiva da MPB -, mas o que ressalta aqui são as características pessoais de Nara, sua maneira espiritualmente aristocrática de ser prática e objetiva, as delicadas cintilações de seu antiestrelato. Claro que ela foi, então e depois, uma estrela verdadeira - ao lado de Chico Buarque no lançamento de "A banda", ao lado dos tropicalistas na hora da primeira batalha ou sozinha primeiro mudando e depois relendo a bossa nova, e mesmo afastada da profissão para dedicar-se ao casamento e a uma nova vida de estudante universitária (com sua graça de menina, ela não contrastava com suas colegas dez ou quinze anos mais novas): Nara brilhou no Brasil até morrer de um câncer no cérebro em 89. Diante do temperamento de Bethânia, ela costumava reagir com

um humor que frisava o contraste com seu próprio jeito despojado, mas fazia-o num tom em que se percebia carinho e prova de conhecimento íntimo do estilo pessoal da outra, e no qual o tema da competição era apenas um tempero a mais na composição cômica da caricatura. Ela dizia, por exemplo: "Quando venho te ver, Bethânia, penso logo em velas acesas, rosas vermelhas e tapetes especiais", e Bethânia ria desse seu retrato de prima-dona, sabendo que a eterna menina em sua frente, para quem tudo era simples e claro, sabia que ela própria era um gigante da história da nossa musica - e que o Brasil sempre saberia disso.

Apesar do entusiasmo com que eu atuava nos shows do Teatro Vila Velha - cantando, tocando um pouco de violão e, sobretudo, concebendo e fazendo a "direção geral" (a direção musical ficava por conta de Gilberto Gil e Alcivando Luz) -, não estava nos meus planos profissionalizar-me em música popular. Ter ido para o Rio com Bethânia, no entanto, tornou isso quase inevitável. Minha canção "De manhã", que, entre algumas outras composições do grupo baiano, ela cantou a pedido dos produtores do Opinião, foi a escolhida por estes para representar o ambiente musical de onde ela vinha, e assim entrou no repertório do show e virou lado B do compacto best-seller do "Carcará". Muita gente de música apreciava a canção - para minha surpresa, pois eu, embora a achasse bela, a considerava muito primária - e ela acabou sendo gravada pela mais clássica - e classuda - das cantoras tradicionais brasileiras, a divina Elisete Cardoso, e pelo mais popularesco dos filhos jazzísticos da bossa nova, o musicalíssimo Wilson Simonal.

Curiosamente essa canção delicada, cuja letra que fala de um amor puro ao nascer do dia me fora sugerida por

um samba-de- roda de Santo Amaro, foi composta sobre a alternância de um lá menor com um ré sétima, o que a leva para o modo menor nordestino, que aparece também no "Carcará". Esse modo nada ten a ver com o samba-de-roda que inspirou a letra - nem com os sambas- de-roda eu geral ou com toda a música do recôncavo da Bahia (na verdade o modalismo nordestino chegava a nós mais através do carioca Edu Lobo do que da divisa da Bahia com Pernambuco) -, mas a sua mistura com a bossa nova trazia para esta um charme diferente e isso contribuiu tanto para a atração que essa minha canção exerceu sobre os músicos quanto para a caracterização das origens musicais de Bethânia que os autores do Opinião buscavam. O fato é que, a partir daí, a ilusão de que a música seria algo provisório em minha vida passou a ser reiteradas vezes desfeita.

Quando o Opinião foi para São Paulo, eu segui acompanhando Bethânia, mas já tinha em mente tentar convencer meu pai a permitir que ela ficasse sob a responsabilidade de Augusto Boal, o diretor do espetáculo, em quem eu confiava.

Meu pai não era de modo nenhum um homem rígido - e de fato mostrou-se extremamente receptivo às escolhas, limitações e peculiaridades tanto profissionais quanto existenciais dos filhos, exigindo apenas que tudo sempre se desse com respeito e honestidade. Ele e minha mãe, ambos nascidos em Santo Amaro no início do século e tendo vivido sempre ali, nunca reagiram às mudanças comportamentais por que o mundo passou enquanto nós crescíamos, embora nunca tivessem se identificado - nem permitido que nós nos identificássemos - com a vulgaridade que vinha no bojo dessas transformações. As restrições às saídas noturnas de Bethânia no início de sua adolescência e a exigência de minha permanência

junto a ela no início de sua vida profissional foram o modo de meu pai, tomando o máximo de cuidado, permitir que nós fizéssemos o que tínhamos que fazer. Depois da temporada em São Paulo, quando o Opinião veio se apresentar na Bahia, eu lhe falei sobre a possibilidade de deixar Bethânia sob a responsabilidade de Boal, e ele, que então conheceu o diretor pessoalmente, concordou. Mas Boal planejava, para depois de encerrada a carreira do Opinião, fazer um espetáculo novo com Bethânia e, desta vez, com seus companheiros de grupo. Voltei, portanto, para São Paulo, onde vivi uma experiência sofrida mas muito ilustrativa.

O governo militar que se instaurara com o golpe em 64 só é sentido como não ditatorial em retrospecto e se comparado à dureza do regime que passou a vigorar a partir de 68. Em 65 procurava-se meios de gritar "abaixo a ditadura" e, bem antes de começarem a crescer os movimentos estudantis que levaram multidões à rua, a produção cultural, sobretudo o teatro, tomava a si a responsabilidade de veicular o protesto. O critico literário e poeta Roberto Schwarz, um intelectual de formação marxista, escreveu, em 68, um ensaio em que, ao lado de uma tentativa de interpretação do tropicalismo, descreve o tipo de cumplicidade entre palco e platéia que tinha se desenvolvido no período, e mostra o quanto a posição de esquerda era hegemônica no meio cultural brasileiro. Augusto Boal, o carioca diretor do grupo paulista Teatro de Arena, era um expoente desse teatro participativo e, embora o seu Opinião, apesar de muito bom, não me tivesse parecido melhor do que os nossos próprios shows do Vila Velha, ele era um homem brilhante e falava sobre a personalidade teatral que mais interessava aos brasileiros de então - Bertolt Brecht - com mais segurança e sinceridade do que qualquer outro que eu tivesse ouvido antes, sobretudo ele acabara de

estrear um novo espetáculo em São Paulo - Arena conta Zumbi -, que me encantara. O Zumbi também era um musical, mas, diferentemente do Opinião, não era um apanhado de canções diversas entremeadas de textos e apresentadas por cantores, e sim uma peça concebida em conjunto com um compositor cujas canções inéditas eram cantados por atores. Nesse sentido, se o Opinião se assemelhava aos shows de bolso dos clubes noturnos, o Zumbi se assemelhava aos musicais da Broadway. Não que ele não fosse também "de bolso": na arena do minúsculo teatro do grupo no centro de São Paulo, com um elenco de cerca de dez pessoas, todas com roupas idênticas na forma e variando apenas na cor, os personagens passando de ator a ator - o sistema do curinga - , Arena conta Zumbi era um primor de economia de meios, uma lição de como obter efeitos com o máximo de despojamento. Mas os efeitos almejados e assim obtidos, bem como as licenças de estilização tanto da cena quanto da música, eram da natureza dos encontradiços nos musicais convencionais: o resultado era, para mim como para o imenso publico que lotou o teatrinho por longos meses, irresistível. Recentemente a atriz Fernanda Montenegro, freqüentemente considerada a maior atriz brasileira e, de todo modo, uma grande artista que além de encantar-nos com o que faz ainda da exemplos de sabedoria orientando-nos com uma visão sempre equilibrada mas nunca medíocre das coisas, disse numa entrevista que fala-se muito na importância do teatro tropicalista de José Celso Martinez Corrêa e que a memória sempre celebra sua montagem de O rei da vela mas que o espetáculo mais importante da modernização do teatro brasileiro tinha sido Arena conta Zumbi. A mera demonstração do desejo de compensar essa injustiça histórica de que o Zumbi era vítima apresentou-se -me como algo louvável: senti uma grande e imediata alegria diante das palavras de Fernanda. De

fato, não é pouca coisa que se tenha realizado um musical coerente e bem amarrado no Brasil - algo que ainda hoje parece uma meta inalcançável para os brasileiros. Noel Rosa e Ary Barroso, Dorival Caymmi e Lamartine Babo sonharam com isso - Edu Lobo, o jovem autor da música do Zumbi, conseguiu realizar o sonho em 65, na sua colaboração com Boal e Gianfrancesco Guarnieri, os autores do texto. Mas depois esquecemos, voltamos a lamentar o fato de termos tantos compositores populares maravilhosos e não conseguirmos organizar uma tradição de musicais no teatro ou no cinema que nos enriqueça a vida com encantamentos. As tentativas de Chico Buarque nesse sentido, ainda que louváveis, antes atestam esse esquecimento do que retomam o viço das conquistas. O Teatro de Arena contava a história de Zumbi dos Palmares, o líder escravo negro que criou o maior e mais famoso quilombo - aldeia de ex-escravos rebelados - da história da escravidão no Brasil. A idéia de um território livre conquistado por ex-cativos corajosos se prestava naturalmente a todo tipo de alusão ao governo militar e à nossa falta de liberdade sob ele. Mas a glamourização da heroicidade do personagem central - que, no entanto, era representado rotativamente por cada um dos atores, numa homenagem às idéias coletivistas -, realçada pela graça da música, abria como que uma clareira agradável em nossas mentes. À época, teria soado como uma verdadeira blasfêmia - ou um esnobismo - alguém dizer bem do Zumbi nesses termos: eu próprio me dava motivos politicamente mais corretos do que esses para meu entusiasmo, embora não escondesse totalmente de mim mesmo a importância profunda desses aspectos "frívolos" e gostasse do Zumbi como quem gosta de The sound of music ou do Peter Pan de Disney. Um espectador culto de esquerda teria preferido uma desaprovação da peça motivada pela irresponsabilidade

historiográfica dos autores ou pela simplificação "maniqueísta" (a palavra aparecia muito no período) dos enfrentamentos do povo heróico com seus algozes do que esse tipo de louvor.

A liberdade de gostar do Zumbi do modo como eu gostava, ao mesmo tempo aproximou-me e afastou-me de Boal. Para o espetáculo que planejou fazer conosco - cujo título seria Arena canta Bahia -, ele nos encomendou canções especiais, uma seleção de canções já existentes relativas à Bahia e sugestões para um roteiro.

Considerei, e ainda considero, perfeitamente justa a sua recusa da misteriosa e esquisita história infantil que, em conjunto, escolhemos como base para a criação da peça: levados pela insinuação de Boal de que deveríamos partir de uma idéia folclórica baiana para chegar a uma peça moderna temperada com muita crítica social - e também pela confusão de tentar escrever em grupo -, nós optamos por uma adaptação da macabra história da menina enterrada viva pela madrasta e que, de por sob a terra onde brotam seus cabelos como capim sedoso, canta todos os dias para o capineiro que tenta em vão dar fim ao teimoso capinzal que renasce diariamente à sombra de uma frondosa figueira: "Capineiro de meu pai/ não me corte meus cabelos/ que minha mãe penteava/ e minha madrasta me enterrou/ pelo figo da figueira/ que o passarinho bicou". Era uma história fascinante e que, como Boal tinha sugerido, aparentemente só era conhecida por nós, baianos (na verdade, curiosamente li há pouco tempo que a mãe de Heinrich e Thomas Mann - que era brasileira da cidade litorânea fluminense de Parati - contava uma variante dessa história aos filhos, traduzindo-a para o alemão, exceto pela canção que, ao que parece, era a única coisa que ela havia guardado do português de sua infância), mas não sei que tipo de

crítica social nós tínhamos a esperança de enfiar nela. O resultado foi uma tolice que nada tinha a ver com o mundo de Boal. Antes de mostrar a ele nossos esboços eu já sabia que nada daquilo seria do seu interesse ou teria consistência para, mesmo não o sendo, impressioná-lo: o único procedimento que me ocorreu para enriquecer o material foi tentar enfeitá-lo com imitações canhestras das aparências do estilo de Lorca. Boal considerou - com extrema delicadeza - que tendíamos para uma atmosfera demasiado lírica e, abandonando de todo as nossas idéias de enredo, passou a escolher, entre as canções que selecionamos, um repertório que lhe permitisse encenar algo condizente com o seu prestigiado teatro de luta. Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques - nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV O Fino da Bossa - que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: "Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem". Dois anos mais tarde, no meio do furacão tropicalista, eu muitas vezes encontrava na lembrança dessas palavras argumento para reafirmar minha posição.

Enquanto Boal, em defesa das opções estéticas da esquerda, desancava o nosso trabalho num manifesto assinado e distribuído à entrada de uma faculdade em São Paulo aonde nós, os tropicalistas, tínhamos sido chamados para um debate sobre o movimento. O fato é que, em 65, participei com entusiasmo do Arena canta Bahia, pois era estimulante observar a mestria de Boal

em compor desenhos moventes com nossos corpos, e era uma felicidade estar ao lado de Bethânia, Gil, Gal, Tom Zé e Piti, mas disse a todos eles - e repeti inúmeras vezes para mim mesmo – que devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi. As canções escolhidas tinham em comum uma caracterização nordestina que as afastava do estilo propriamente baiano - da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na Cidade do Salvador. Mas o Nordeste do "Carcará" era já marca da persona pública de Bethânia e da música de protesto em geral. Eu, no entanto, sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto para quem Caymmi era o gênio da raça. João, embora nascido e criado no sertão baiano vizinho a Pernambuco, sugeria uma linha mestra do desenvolvimento do samba que tinha sua origem no samba -de-roda do recôncavo e seu ponto de maturação no samba urbano carioca - e recusava estrategicamente exotismos regionais. Mas a voz de um vaqueiro gemendo ou a vida estridente de um caipira estavam mais próximas do gosto que eu atribuía a João Gilberto do que a subsofisticada volta ao samba ruidoso via bateria jazzística ou as composições pretensiosas a partir de escalas nordestinas.

Doía-me ouvir a voz crua de Bethânia empacotada nas convenções de samba-jazz do Beco das Garrafas (a rua de Copacabana onde se desenvolveu o estilo de que O Fino da Bossa era, na TV Record de São Paulo, extensão e ponto de divulgação).

Arena canta Bahia estreou num teatro relativamente grande, o TBC, antigo palco do Teatro Brasileiro de Comédia, a grande e bem-sucedida empreitada paulista

dos anos 50 no sentido de criar uma companhia de alto nível técnico e intelectual para o teatro brasileiro, mas não teve nem de longe o sucesso de Arena conta Zumbi. A diferença na receptividade do público era merecida: nosso espetáculo era limpo e simpático, e os valores individuais apareciam como promessas excitantes (lembro com ternura da admiração que Nara Leão externou pelos meus dotes cênicos), mas via-se que o que movia os artistas em cena era uma mistura das marcas dadas pelo diretor como algo abstrato com uma emoção cuja natureza esse mesmo diretor não parecia captar. Sobretudo, se as estilizações musicais ao gosto da época não atrapalhavam o Zumbi, eram mortais para um espetáculo em que quatro autores e duas cantoras novos e chegados da província com idéias originais eram apresentados a um público de teatro que já tinha seus favoritos na música popular - ainda que essas estilizações não estivessem aqui tão marcadamente presentes e algo do nosso próprio gosto tivesse sido timidamente introduzido. O Zumbi era, se quisermos esquecer a força de sua resultante originalidade, uma espécie de musical off-Broadway à beira de passar a on-Broadway: o Arena canta Bahia só nos levava a pensar que um show singelo como os do Vila Velha teria sido um nosso melhor cartão de visita.

Lembro de um começo de discussão com Boal por causa de um outro espetáculo musical que tinha estreado no Rio e a respeito do qual nossas opiniões divergiam diametralmente. Era o inesquecível Rosa de Ouro, que revelou Paulinho da Viola (aos 24 anos) e Clementina de Jesus (aos sessenta), e trouxe de volta a veterana Araci Cortes. Para Boal, esse espetáculo que me comovia pelo modo poético como apresentava músicos autênticos da mais refinada tradição de samba carioca, era "folclórico". Naturalmente eu era tímido demais para argumentar

contra Boal, a quem respeitava e admirava - e ele demasiadamente despreocupado das minhas opiniões para encorajar uma verdadeira discussão. Mas me pareceu que descartar um espetáculo como aquele seria jogar fora uma oportunidade rara de ver exposto claramente o que sugerimos como beleza possível para nós. E também que o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou - o que mais me interessava - com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo. A solução única já era conhecida e chegara aqui pronta: alcançar o socialismo. E para isso todo truque era bom. Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade - fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental - era considerado um desvio perigoso e irresponsável.

Esta lembrança é vaga e diminuta, mas persistente: uma noite, no apartamento da atriz-cantora Marilia Medalha, alguém mencionou o nome de Décio Pignatari (talvez tenham dito que ele falara mal do Zumbi) e, respondendo a uma pergunta minha, Boal descreveu em poucas palavras cheias de desprezo uma "alienada" teoria de revolucionar pela forma que, a julgar pelo seu tom, deveria naturalmente me parecer tão digna de esquecimento quanto a ele. Por causa do sobrenome Pignatari - o mesmo de uma família de imigrantes italianos que se tornou famosa pelo acúmulo de riquezas - julguei que o poeta Décio fosse um milionário. Só me lembro desse episódio porque justamente o esboço de teoria "formalista" que aparecera na crítica me intrigou e me atraiu.

Essas discrepâncias com o gosto e as posições de Boal eram um fator a mais a trazer infelicidade à minha estada em São Paulo. Eu não apenas estava numa cidade que me parecia feia e inóspita: eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura, e que a chegada de Bethânia ao estrelato, se tinha aberto portas para mim no terreno profissional, não necessariamente significava que a intervenção estética que me parecia correta se fazia possível.

Isso tudo, no entanto - e apesar de todo o sofrimento - , mostra, a meu ver, a riqueza da experiência com Boal. Ela serviu como estágio de sociabilidade num grande centro, além de ter sido um período de adestramento cênico. As divergências de visão e de atitude que aí aparecem em embrião desenvolveram-se e aprofundaram-se muito em dois anos, e durante o tropicalismo tínhamos posições ostensivamente antagônicas, mas em nenhum momento perdi de vista a grandeza e a importância de Boal e do Arena. E estou seguro de que o que quer que Boal tenha visto em mim que o levou a imaginar uma montagem de Hamlet com ênfase no aspecto político e comigo no papel-título - porque ele me sugeriu isso - não se perdeu para sempre dentro dele.

É tocante também pensar como Bethânia, que a essa altura já tinha conhecido um grande sucesso nacional - e cujo temperamento levou sempre muita gente a atribuir-lhe um estrelismo de diva de ópera - , dividiu o palco com seus companheiros desconhecidos do público, obedecendo a uma decisão corajosa de Boal, sem criar embaraços ou demonstrar ansiedade. De fato, depois da carreira de Arena canta Bahia, Boal dirigiu outro musical - Tempo de guerra -, tendo Bethânia à frente do mesmo

elenco de baianos. Exceto eu, que, com saudades da Bahia e de minha namorada que ficara lá - Dedé, uma estudante de dança com quem me casaria dois anos depois, em pleno tropicalismo -, deixei São Paulo e as dúvidas a respeito das posições estéticas de Boal para trás, e voltei a Salvador para morar, namorar e planejar preguiçosamente um futuro de cineasta ou professor: minha incapacidade de orientar os arranjos segundo o meu gosto e minhas idéias, o que sempre atribuí à mediocridade de um talento musical que cria impossível desenvolver, me fazia sonhar outra vez com um futuro afastado da música. Embora a essa altura - e justamente por causa dos problemas que tive de enfrentar em São Paulo - já não me parecesse contraditório que eu gostasse de João Gilberto e de Ray Charles com quase igual intensidade e, desejando que meus antigos colegas da música também pudessem saltar de um a outro de preferência a ficarem presos a um sub-pré-bebop homogeneizado, eu me preparasse para estar à altura de acolher a próxima futura sugestão de Bethânia no sentido de prestar mais atenção em Roberto Carlos.

INTERMEZZO BAIANO

Os meses (quase um ano que passei em Salvador foram felizes e sem perspectivas. Íamos para Itapuã passar dias inteiros na praia. Fernando Barros, meu colega do Severino, tinha uma casa de veraneio que sua mãe quase não usava fora de temporada e nós às vezes passávamos dois dias seguidos lá. Os pais de Dedé eram sempre informados mentirosamente por uma amiga dela de uma viagem à ilha de Itaparica ou ao recôncavo que as duas fariam juntas. À noite, íamos ao Abaeté beber cachaça e cerveja e cantar olhando a lua cheia. Eu e Dedé namorávamos nas dunas, na casa de Nando Barros, na praia. Nando era um amigo muito doce e generoso. Tinha também um senso de humor muito peculiar.

Mas eu sentia uma certa ansiedade em relação ao futuro. A música tinha se insinuado como profissão. Na verdade, com Bethânia nacionalmente conhecida e tendo gravado um samba meu, tinha se imposto como um caminho a seguir. Cinema dependia de uma disposição para levantar financiamento - e de uma desinibição no trato com pessoas variadas, todas com razões para estar tensas ante a iminência de um filme a se produzir - que eu não tinha. A pintura fora deixada de lado por eu então considerar melancólica a alternativa entre fazer coisas para burgueses pendurarem nas paredes ou fazer coisas que ninguém pudesse pendurar em lugar nenhum. As questões propriamente plásticas foram perdendo sentido para mim. Eu teria sido um defensor apaixonado do expressionismo abstrato. O diretor de teatro João Augusto Azevedo e o ator Équio Reis me mostravam reproduções de Lautrec, Matisse, e Picasso (o MAMB -que me mostrara peças de Degas e Van Gogh – fora fechado

pelos militares e eu continuava a admirar as telas de Manabu Mabe e Antônio Bandeira. Mondrian era um caso à parte: aqueles quadrados e retângulos vermelhos, azuis e amarelos pareciam feitos a régua nas reproduções e eu, embora me perguntasse, por essa razão, se aquilo podia ser um caminho ou um fechamento, reconhecia aquelas estruturas por trás de tudo o que chamávamos de moderno: prédios, móveis, roupas - e as notas sem vibrato do cool e da bossa nova. A pesquisa ousada de Lygia Clark passara quase sem nota: minha amiga Sônia Castro comentou um dia no ateliê que o abandono total da pintura como a conhecíamos a enchia de dúvidas. Lembro nitidamente a menção da palavra pedra na descrição que Sônia fez do que viu de Lygia numa grande exposição coletiva do MAMB que eu, não sei por quê, não visitei. Parece-me que ela - que estava terminando um quadro abstrato que me parecia belo e que a levava às lágrimas enquanto era pintado - se perguntou se valeria a pena abandonar o óleo, a tela e os pincéis e participar de uma exposição com um "saco plástico cheio de água com uma pedra em cima". É curioso que eu tenha tal lembrança, pois não sei o que poderia Lygia estar expondo em Salvador em 63-4. Acho que a frase de Sônia era uma espécie de suposição exagerada, mas é curioso que o que Lygia veio a fazer (e que eu homenageei numa canção de 71 - "If you hold a stone" tenha tido tanto a ver com essa descrição. O comentário revelava uma Sônia mais intrigada do que reativa - e me fascinou: eu era, de fato, o cara que gostava de coisas loucas, como me disse o colega santamarense que me apresentou a musica de João Gilberto.

De todo modo, eu deixava o acaso construir meu destino e, em 65, mais constatava que a música decidia-se por impor-se a mim do que decidia-me eu próprio por ela. Eu

oferecia, no entanto, uma certa resistência. Em primeiro lugar, depois da temporada em São Paulo, eu não tinha vontade de sair da Bahia. Depois havia minha (até hoje não negada) autêntica modéstia musical. Eu sou relativamente tímido e sou capaz de humildade, mas não sou modesto. Não tenho vontade de me desvalorizar (ou de me valorizar através do estratagema de subestimar-me para provocar protestos) nem tenho vergonha de reconhecer explicitamente valor ou grandeza no que eu faça ou mesmo em algumas características pessoais. Mas considero minha acuidade musical mediana, às vezes abaixo de mediana. Isso mudou com a prática, para minha surpresa. Mas não me transformou num Gil, num Edu Lobo, num Milton Nascimento, num Djavan. Reconheço, no entanto, que tenho urna imaginação inquieta e uma capacidade de captar a sintaxe da música pela inteligência que me possibilitam fazer canções relevantes. Sobretudo encontro-me cantando: o prazer e o aprofundamento do conhecimento que o ato de cantar me proporciona justificam minha adesão á carreira. Mas aí também minhas limitações musicais se fazem sentir. Minha primeira apresentação pública, aos oito anos, deu-se num programa de calouros da rádio de Santo Amaro em que eu, ao ouvir a introdução feita pela orquestra da marchinha Toureiro de Madri, por mim mesmo escolhida, entrei cantando em outro tom, o que me desclassificou imediatamente.

Na adolescência, porém, eu já era o cantor favorito de todo o mundo no ginásio, mas ainda hoje temo errar a tonalidade como no episódio do "Toureiro". Imaginei -me ensinando filosofia para secundaristas. Ou inglês. Eu voltaria a estudar para poder ensinar. A carreira de professor sempre me atraiu. Estar entre jovens e explicar coisas, ter um grupo de pessoas admiradas e gratas pelo meu saber era uma fantasia freqüente.

Mas meus amigos me empurravam para a música e para o Rio. Gil, como já disse, exigia minha participação. Um dia, Solano Ribeiro veio a Salvador à procura de canções para inscrever num festival que ele dirigiria na Tv Excelsior de São Paulo.

Ele queria que eu indicasse jovens talentos a serem descobertos e fazia questão de levar uma canção minha. Achei gozado ser tratado como alguém já estabelecido na profissão. Entreguei-lhe a canção "Boa palavra", que eu tinha feito a partir de refrões de sambas-de-roda do vale do Iguape. A canção terminou sendo classificada e chamou a atenção de gente de peso. Mas minha ida para o Rio se deveu mais que tudo à pressão feita por Roberto Pinho.

Roberto me fora apresentado por Alvinho Guimarães (é notável como Alvinho Guimarães parece ter me apresentado a tudo e a todos!) como alguém que tinha idéias originais e um coração grande e puro. Ele me impressionou desde os primeiros encontros pela certeza com que proferia suas observações a um tempo realistas e proféticas. Ele fora formado pelo professor Agostinho da Silva, o fascinante português fugitivo do salazarismo e que via no Brasil um esforço de superação da fase nórdico-protestante da civilização. Era um paradoxal sebastianismo de esquerda que se nutria de lucidez e franco realismo e não de mistificações. Se aquilo era um ardil da saudade do catolicismo medieval lusitano ou um modo de expressar a intuição de uma via independente, não ficava claro para mim. Eu elegia conscientemente o aspecto da trilha inexplorada, embora não deixasse de me entregar a supersticiosas constatações de coincidências entre as revelações e os fatos reais. Roberto defendia Jung contra Freud (nunca me convenceu) e, naturalmente, indicava o sagrado e o

profano de Mircea Eliade. Logo estaria de moda o despertar dos mágicos de Jacques Bergier e Louis Powels, e tudo isso apontava para saudades de tempos europeus pré-iluministas (e mesmo pré-renascentistas), embora também para fantasias de futuro diferentes das marxistas e capitalistas. Vi depois o nome de Powels em publicações de extrema direita européia (em que marcas notáveis de identificação fascista não se escondiam), ao lado do grande Eliade. (Powels publicou também um forte livro panfletário clamado Carta aberta às pessoas felizes, em que defende com viva inteligência uma posição que seria melhor caracterizada como de antiesquerda.) O professor Agostinho, interessado em ligar Brasil com África e Oriente (no fim da vida, ele estava apaixonado pela China "pós-comunista"), nunca derrapou para nenhum tipo de reacionarismo radical: ele amava ver em Portugal (o mais antigo país da Europa - unificado e feito Estado-Nação desde o século XII) uma sugestão de futuro espiritualmente ambicioso, sem negar os frutos da paixão nórdica pela tecnologia. E quando ele dizia petulantemente que Portugal já civilizou Ásia, África e América, falta civilizar Europa", estava sobretudo mostrando que queria pensar ao arrepio dos poderosos. Roberto Pinho tomava nas mãos várias tarefas inspiradas nesse programa. E, embora conseguisse mais me fascinar do que convencer com o todo do pensamento, me convenceu do detalhe de que eu deveria aceitar a sugestão do destino e ir fazer musica no Rio e em São Paulo porque coisas grandes necessariamente adviriam disso.

Não que eu cresse no aspecto transcendental do conselho. Mas, combinado com a insistência de Alvinho, com a exigência de Gil, com a cumplicidade de Dedé, com a concordância de Duda - e sobretudo com minha incapacidade de criar outras alternativas -, a pressão de

Roberto parecia mais basear-se na observação de possibilidades reais do que em visões e revelações vindas de outro mundo: ele possivelmente considerava minhas canções mais originais e eu próprio mais inteligente do que eu admitiria. Por muito tempo, contudo, fiquei na Bahia sem mover uma palha no sentido de organizar minha ida para o Rio, sem sequer cogitar de arranjar moradia ali. Até que, no Carnaval de 1966, o próprio Roberto me apresentou a um artista gráfico chileno chamado Alex Chacon, que viera do Rio para colaborar com ele em não sei que projeto. Alex aderiu imediatamente à campanha para a minha ida. Não lembro de vê-lo me ouvindo cantar canções em Salvador. O que o teria feito colaborar na campanha com tanto entusiasmo? Minhas conversas? A gravação de "De manhã" por Bethânia? Lembro de ouvi-lo falar com entusiasmo cômico sobre a loucura do Carnaval da Bahia. Ele estava impressionado e dizia que aquele bandolinzinho do trio elétrico só podia estar sendo tocado pelo diabo em pessoa. Ele próprio parecia um diabinho, muito magro e miúdo, com os olhos extremamente vivos e aquele sotaque enfático das pessoas de língua espanhola. Eu lhe perguntei como é que ele queria que eu deixasse uma terra daquelas. Alex mudou logo de tom e disse que quanto a isso não havia questão: ele me oferecia morar em seu apartamento. Ele era casado com uma brasileira para quem os pais deixaram um amplo apartamento na avenida Nossa Senhora de Copacabana, quase na esquina da rua Santa Clara, onde eles viviam sem filhos. Cerca de dois meses depois, encorajado por Dedé - que decidiu mudar-se para o Rio por minha causa -, eu chegava, de ônibus, à estação rodoviária do Rio de Janeiro, onde, para minha surpresa, me esperava a adorável Sylvia Telles, a cantora, segurando um cachorrinho no colo. Ela me levou de automóvel até o apartamento de Alex e me disse que,

assim que eu estivesse pronto, naquele mesmo dia iríamos à casa de Edu Lobo. Este, um grande compositor então na crista da onda, me recebeu na noite daquele mesmo dia, com um carinho e um interesse sinceros de que nunca me esquecerei e é a imagem da hospitalidade com que o Rio, apesar dos preconceitos que depois vim a descobrir, me acolheu. E será sempre a medida de minha gratidão - em que pesem as crises de fúria - para com aquela que João Gilberto chama de "a cidade dos brasileiros".

PARTE II

TRANSE

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar.

Glauber Rocha, o jovem diretor baiano, tinha se tornado, a essa altura, um verdadeiro líder cultural. Depois de rodar Barravento quando ainda morava na Bahia, ele impressionou diretores e críticos europeus com Deus e o Diabo na Terra do Sol, filme cheio de uma selvagem beleza que nos excitou a todos com a possibilidade de um grande cinema nacional. Não se tratava de uma conquista de padrão de qualidade: essa tinha sido a meta da Vera Cruz, produtora criada pelo empresário paulista Franco Zampari, que construiu um estúdio bem estruturado onde se produziam, até metade dos anos 50, filmes de bom acabamento. Para dirigir o empreendimento, Zampari convidou Alberto Cavalcanti, o cineasta brasileiro que atuara com sucesso na Inglaterra e na França e voltava ao Brasil atendendo a esse convite da elite brasileira para instituir uma indústria cinematográfica de alto nível entre nós. Era uma tentativa de superar o estágio primitivo do cinema

comercial brasileiro, representado pelas comédias carnavalescas cariocas conhecidas como chanchadas", uma fórmula inaugurada com sucesso nos anos 30. O movimento do Cinema Novo, na primeira metade dos anos 60, opôs-se tanto ao academicismo das produções respeitáveis da Vera Cruz quanto ao primarismo das chanchadas. A vitória de prestígio do movimento sobre essas duas tendências não foi atingida sem dificuldade, e não se pode dizer que a desatenção – quase hostilidade - a produções como O cangaceiro (Vera Cruz) ou O homem do Sputnik (chanchada) não pareçam hoje francamente injustas.

Glauber liderou prática e teoricamente o movimento do Cinema Novo. Seu livro Revisão crítica do cinema brasileiro argumenta em favor da criação de um cinema superior nascido da miséria brasileira como o neo-realismo nascera da indigência das cidades italianas no imediato pós-guerra. Ali ele conclamava os jovens intelectuais de esquerda que se sentissem atraídos pelo cinema a inspirarem-se no Nelson Pereira dos

Santos de Rio, 40 graus, e naturalmente isso significava desprezar tanto os sensatos que apenas tentavam encenar diante da câmera histórias razoavelmente roteirizadas, quanto os malandros que produziam diversão para um público semi-analfabeto.

O filme-emblema é Deus e o Diabo na Terra do Sol. Bons filmes do Cinema Novo, como Os fuzis, de Ruy Guerra, ou mesmo Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos (para nos atermos aos filmes que foram feitos e lançados mais ou menos ao mesmo tempo que Deus e o Diabo na Terra do Sol e que são, de resto, juntamente com este, as primeiras grandes realizações do movimento e, portanto, sua inauguração efetiva), tinham, entre outras, a virtude

de nos aproximar de um nível de feitura almejável, embora por caminhos bem diversos daqueles percorridos pela Vera Cruz, Anselmo Duarte ou (o solitário autor de filmes bergmanianos) Walter Hugo Khoury. Deus e o Diabo na Terra do Sol era bom (e mesmo melhor) por outras razões: ousava livremente acima e além da submissão aos esquemas industriais e da reverência ao já estabelecido artisticamente. Abordando a temática do fanatismo religioso no Nordeste brasileiro com evidentes ecos de Os sertões, o grande livro de Euclides da Cunha -, e retomando o imaginário do banditismo rural daquela região - a marca forte de O cangaceiro -, Glauber, sem temer a mão às vezes pesada, às vezes canhestra com que exibia ensinamentos estéticos de Eisenstein, Rossellini, Buñuel ou Brecht (mais nouvelle vague e alguns cacoetes aprendidos no então para nós emergente cinema japonês), e lições ideológicas de marxistas, apresentava um painel exuberante e algo disforme (na Europa como no Brasil, chamou-se, creio que com acerto, 'barroco") das forças épicas embutidas em nossa cultura popular. Na verdade, o resultado final desse filme o aproxima mais do genial Pasolini de O Evangelho segundo s. Mateus do que de qualquer outro diretor: a fotografia sem contra-luz, o delírio construído com matéria crua, a imposição de um mundo mental às imagens - tudo isso é compartilhado por esses dois filmes realizados no mesmo ano. Mas Deus e o Diabo na Terra do Sol não se apoiava em algo como a poderosa singeleza dos Evangelhos: ele tinha que dar conta de todo um imaginário e de toda uma problemática particulares do Brasil. Via-se na tela o próprio desejo dos brasileiros de fazer cinema. Não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos. O cineasta espanhol Fernando Trueba me disse

que mesmo os maus filmes brasileiros nunca são tão maus, pois há sempre algo selvagem que os salva, e que esse aspecto selvagem é o mesmo que se encontra, concentrado, nos bons filmes feitos no Brasil. Isso é uma verdade perceptível até para estrangeiros, mas ela não estaria sequer revelada se não fosse o Cinema Novo - e o Cinema Novo não teria existido sem Glauber. O que purifica os maus e ilumina os bons filmes brasileiros de qualquer época é a chama que arde em Deus e o Diabo na Terra do Sol. Foi isso que fez de Glauber o mestre de seus pares, além de personalidade influente (posto que sempre polêmica – ou exatamente por causa disso) em todas as áreas de nossa vida cultural. Quando Terra em transe estava sendo feito, a expectativa em torno do que Glauber faria depois de Deus e o Diabo na Terra do Sol era enorme. Fui sozinho a um cinema de Copacabana assistir ao novo lançamento.

Eu viera para o Rio em abril ou maio de 66 e, depois de morar no apartamento de Alex Chacon em Copacabana, mudei-me para o "Solar da Fossa", como foi apelidado o precursor dos apart-hotéis no Rio de Janeiro. Era uma velha casa de fazenda que tinha sido transformada num conjunto de apartamentos, com uma portaria de hotel barato e um mínimo de serviço de limpeza e arrumação de quartos. Enormes corredores, ao longo dos quais se alinhavam os apartamentos, circundavam um jardim interno. A proprietária (ou aquela que todos tomavam por tal) muitas vezes estava na entrada, por trás do balcão, com os cabelos oxigenados e fumando um charuto. Mas essa descrição - ou o apelido que o solar ganhou - não deve levar à crença de que se tratava de um antro deprimente. Ao contrário, tudo ali era limpo, alegre, arejado e parecia sólido. E a visão da proprietária de charuto entre os dedos mais sugeria a elegância excêntrica de uma personagem de filme alemão. O

enorme número de apartamentos quarto-e-sala com banheiro razoável era ocupado principalmente por artistas: músicos, poetas, desenhistas e atrizes iniciantes. Uma gente que tinha descoberto um modo bonito de viver num ponto excelente do Rio de então (encostado à rocha onde se abriu o Túnel Novo na confluência de Copacabana com Botafogo e a Urca) por muito pouco dinheiro. Dedé, que tinha combinado de vir comigo para o Rio, estava morando na casa da avó, no Flamengo, mas ficava no solar todo o tempo de que dispúnhamos para estar juntos.

O próprio apelido de Solar da Fossa (o nome verdadeiro era Solar Santa Teresinha!) conotava sofisticação e mesmo refinamento, uma vez que "estar na fossa" era expressão in, usada por gente da Zona Sul carioca. Era uma gíria de fãs de filmes de Bergman e pacientes de psicanálise. O termo fossa, apesar de seu significado original grosseiro (na verdade não vivenciado pelos usuários da gíria, todos eles moradores de bairros com serviço de esgoto e bom saneamento - bastando dizer que eu mesmo, vindo de uma cidadezinha do interior basicamente bem urbanizada, usei por muito tempo a expressão sem atinar com o significado nauseabundo da palavra fossa), se aplicava aos sambas-canções modernos de Maysa, Tito Madi e Dolores Duran da fase pré-bossa nova e era popularmente considerado chique. O sentido metafórico que a palavra ganhou na gíria - ou seja: depressão psicológica - tampouco era condizente com a atmosfera do solar. Como jovens artistas achavam engraçado dizerem-se "na fossa", e como os que os olhavam com curiosidade gostavam de repetir a expressão, o proto-apart-hotel eleito para moradia de bossa ganhou o apelido folclórico. Podia-se atravessar a pé o Túnel Novo e, em cinco minutos, estava-se na rua Prado Júnior, onde se encontrava o restaurante

Cervantes, o centro da vida boêmia barata dos anos 60, com seus excelentes sanduíches de pão francês prensado - que se podem encontrar ainda hoje - e um ótimo chope. Lembro que fui andando do solar até o cinema onde se exibia Terra em transe.

O filme como um todo, no entanto, me pareceu desigual. E me agastava que ele não o fosse menos - era-o mesmo bem mais - do que Deus e o Diabo na Terra do Sol. As lamentações do seu principal personagem - um poeta de esquerda em conflito íntimo por ambicionar, muito além da justiça social, "o absoluto" – por vezes me soavam francamente subliterárias. Além disso, certos defeitos intoleráveis do cinema brasileiro - as festas grã-finas inconvincentemente encenadas, as figurantes mulheres que são incentivadas pelos diretores a fazer uma deplorável caricatura provinciana de glamour sexual, a incapacidade de contar pelo menos um trecho de história com clareza, mesmo quando a evidente intenção seria essa etc. etc. - continuavam todos lá. Mas, como já tinha sido o caso com os dois filmes anteriores de Glauber (e, ainda que em menor intensidade, com grande número de produções do Cinema Novo), incessantemente explodiam na tela as sugestões de uma outra visão da vida, do Brasil e do cinema que pareciam obsoletar esse tipo de exigência. E no caso de Terra em transe, o próprio poeta protagonista trazia, envolta em sua retórica, uma visão amarga e realista da política, que contrastava flagrantemente com a ingenuidade de seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada (o filme é o momento do golpe de Estado reconstituído como um pesadelo pela mente do poeta ao morrer). A impressão de que se tinha diante dos olhos uma refilmagem de La fièvre monte à El Pao, de Buñuel com tiques de nouvelle vague e pinceladas do Fellini de 8 1/2, podia gerar confusão. Mas essa confusão contribuía

para a força paródica do filme. E nem sempre desservia o personagem, cuja desesperada tentativa de criticar com a maior lucidez possível os projetos políticos nos quais se envolvera e, ao mesmo tempo, realizar os gestos mais eficazes no sentido de consolidá-los - tipo do dilema que levou tantos à loucura, ao misticismo ou às trincheiras opostas - acabava por levá-lo, de modo bastante gratuito, à morte. Não deixa de ser comovente pensar em como isso pode, hoje, passar, sem grande margem de erro, por uma biografia sucinta do próprio Glauber.

O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício - o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes e para nós, na sala do cinema: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!". Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema.

Vivi essa cena - e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar

não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares - e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo - o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de "tropicalismo" teria tido lugar sem esse momento traumático.

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de Carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil; em meio à multidão de um comício, um velhinho samba de maneira graciosa e ridícula, lúbrica e angelical, alegremente perdido: o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos; decisões políticas são discutidas num pátio

cimentado em que as linhas negras de divisão entre as lajes ressaltam e desmentem as entradas e saídas das personagens; a câmera passeia por entre os grupos de quatro, cinco, seis inquietos agitadores, discordantes em suas táticas e seus movimentos corporais; tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura esquemática da idéia de luta de classes.

Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir.

Contudo, eu não teria talvez reagido como reagi a esses estímulos se não fosse pela influência determinante que já vinha fazia algum tempo exercendo sobre mim a inteligência e a sensibilidade de um intelectual singular que entrara em minha vida no último mês de 64 e que a essa altura, dois anos depois, já se tornara um verdadeiro amigo: o também baiano Rogério Duarte, que tinha se mudado para o Rio no ano em que eu chegara a Salvador.

Na primeira metade dos anos 60, antes de eu sair da Bahia, ouvi o nome de Rogério Duarte repetido com freqüência nas conversas dos meus colegas na Faculdade de Filosofia. Sua inteligência inquieta e pouco convencional tinha virado uma lenda. Dizia- se que ele falava com grande brilhantismo e que suas opiniões às vezes chocantes impressionavam o interlocutor pelo calor com que eram defendidas.

Embora ele não tivesse sequer concluído o curso secundário, fascinava estudantes e professores de curso superior. Igualmente lendária se tornou sua paixão por uma moça à porta de cuja casa, no bairro dos Barris, contava-se que ele se deixava ficar noites inteiras em muda serenata. Tratava-se de Anecir, a irmã mais nova de Glauber, que, no tempo em que eu ainda estava na faculdade, pouco antes do meu encontro com Rogério, desempenhou papel decisivo em minha vida.

Quando cheguei ao Rio com Bethânia, em 64, Rogério apareceu no Teatro Opinião e, ao fim do espetáculo, saímos para conversar. Nada do que me tivessem dito sobre ele na Bahia poderia ter me dado a medida da impressão que ele me causou. Sua voz era mais potente, sua mente mais rápida e suas idéias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar. Havia entre ele e seus discursos um comprometimento a um tempo visceral e metafísico que multiplicava o poder persuasivo dos argumentos. E ele era surpreendentemente gentil e amigável. Foi carinhoso e irônico por estar tratando com baianos um tanto mais novos do que ele, e a gente sentia que era por estar comovido que ele idealizava uma nossa suposta pureza dizendo: "Vocês não são neuróticos, vocês são diferentes daquela gente do meu tempo na Bahia". Isso não o impedia, no entanto, de dinamitar nossa ingenuidade com tiradas politicamente blasfemas. Ele parecia a um tempo querer nos resguardar de um certo cinismo amargo que a vida já lhe tinha ensinado, e nos alertar contra a adesão inocente ao ideário dominante nos meios intelectuais. Tremi ao ouvi- lo dizer que o prédio da União Nacional dos Estudantes devia mesmo ter sido queimado. O incêndio da UNE, um ato violento de grupos de direita que se seguiu imediatamente ao golpe de abril de 64, era motivo de revolta para toda a esquerda, para

os liberais assustados e para as boas almas em geral. Rogério expunha com veemência razões pessoais para não afinar com esse coro: a intolerância que a complexidade de suas idéias encontrara entre os membros da UNE fazia destes uma ameaça à sua liberdade. O estranho júbilo de entender com clareza suas razões, e mesmo de identificar-me com elas, foi maior em mim do que o choque inicial produzido pela afirmação herética. Não tardei a descobrir que Rogério exibiria ainda maior violência contra os reacionários que apoiassem em primeira instância a agressão à UNE. Isso, que para muitos parecia absurda incoerência, era para mim prova de firmeza e rigor: ele detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes. Esse mesmo brilho de inteligência e essa mesma inquietação de espírito é que tinham levado alguns lideres esquerdistas da UNE - de quem, sem embargo, ele era amigo – a apelida-o de Rogério Caos. E o valor pejorativo atribuído a esse apelido o magoara duplamente: chamavam de caótico exatamente o que nele era mais lógico e construtivo, e desprezavam O Caos que ele, em outro nível, era capaz de amar.

Em 66, poucos meses antes de eu ver Terra em transe. Rogério me apresentara ao escritor paulista José Agrippino de Paula. A simples presença de Zé Agrippino representava como que um aprofundamento das idéias mais audaciosas de Rogério. De fato este me contara que, ao ver Agrippino um dia andando na rua - um total desconhecido -, e sem que lhe dirigisse a palavra ou dele ouvisse o que quer que fosse, disse de si para si: "Nunca vi um homem tão inteligente em toda a minha vida". Aproximou-se desse estranho e assim nasceu a amizade entre eles.

Zé Agrippino opunha os ícones da cultura de massas americana ao intelectualismo das nossas rodas boêmias. Mas adivinhava-se por trás de sua iconoclastia uma valorização da literatura de língua alemã (sobretudo Kafka e Musil, mas acho que cheguei a ouvir falar em Hölderlin e, sem dúvida, Heidegger e Nietzsche) e de língua inglesa (Joyce e Melville e Swift, mas também Kerouac e Ginsberg e os beats). Ele me impressionou, por exemplo, ao alardear que preferia de longe os filmes de 007 a Jules et Jim, o delicado filme de Truffaut que era muito amado pelas platéias universitárias. Agrippino não era eloqüente como Rogério e jamais explicava ou justificava suas posições: ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa. Com um olhar, ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais - e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático. Sendo paulista, Agrippino já via as coisas de uma perspectiva diferente da nossa: ter nascido no Brasil, por exemplo, era para ele um acidente nem auspicioso nem deplorável, apenas ele lhe media as vantagens e as desvantagens práticas com lúcida objetividade. Que as desvantagens superassem de longe as vantagens, isso nada tinha a ver com sua disposição afetiva em relação ao país: era apenas um dado concreto a ser computado. Ele foi para mim, por muito tempo, uma personagem de Rogério. Sem dúvida a anedota que este contava sobre o encontro dos dois contribuía para essa impressão. De todo modo, ele encarnava com radicalidade um dito que Rogério repetia e eu não sei se era uma citação: "O problema, para mim, de escrever um romance é que eu não me contentaria em ser o autor - quero ser o personagem". Ambos estavam, não obstante, escrevendo, cada um deles um

romance. Rogério, o que teria sido sua estréia literária se ele não o tivesse destruído antes de tentar publicá-lo; Agrippino, seu segundo livro, uma "epopéia" que ele intitulara Panamérica e em breve se seguiria a Lugar público, lançado um ano antes de nós nos conhecermos.

Zé Agrippino parecia um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado. Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro e quando um sorriso aflorava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade mas sobretudo adensado pela verdade e inevitabilidade. Sua namorada, Maria Esther Stockler, também de São Paulo, compartilhava naturalmente com ele a decisão de não fazer concessões aos ritos convencionais da convivência pequeno-burguesa. Ela, mais do que ele, exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e por que algo vulgarmente considerado vulgar - um comprimento de saia, um gesto, uma cor - podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. Ela era dançarina e pertencia a uma família rica de São Paulo. Os dois nunca se beijavam ou mesmo se tocavam em público. Apenas chegavam juntos e saíam juntos. Rogério contava que, no entanto, quando ele os hospedava na sua casa de Santa Teresa, eles às vezes passavam uma noite e um dia inteiros no quarto, sem sair nem mesmo para comer, entregues sexualmente um ao outro. Na praia, ela era olhada com assombro pelas carioquinhas depiladas, porque seus pêlos pubianos escorriam com a água por sob o biquíni pelas coxas abaixo, e suas axilas tampouco eram raspadas. No entanto, sua imponência era a de uma rainha, enquanto as outras pareciam coristas.

Eles liam revistas em língua inglesa e, diferentemente de Rogério, não usavam as gírias correntes ou palavrões. Pareciam estrangeiros (embora Agrippino fosse fisicamente um tipo brasileiríssimo, enquanto Maria Esther tinha aspecto de caucasiana pura) ou pessoas de outra época (ele paleolítico, ela pré-renascentista, ambos do futuro).

Tanto Rogério quanto Zé Agrippino me predispuseram a receber favoravelmente Terra em transe. Rogério era amigo intimo de Glauber desde a Bahia e exercia sobre o cineasta forte influência pessoal. Claro que não seria necessária uma indicação sua para que eu atentasse especialmente para um filme de Glauber.

Barravento - sobre o qual eu escrevera um artigo elogioso num jornal de Salvador muito antes de conhecer Rogério - me parecera extraordinariamente bonito, e Deus e o Diabo na Terra do Sol era o mais exuberantemente sugestivo de todos os filmes do Cinema Novo. Glauber ele mesmo era, como já contei, um mito para mim. O boca-a-boca prévio a respeito de Terra em transe - esse titulo! – insinuava estarrecedoras novidades. Zé Agrippino tinha visto uns copiões, não sei como, e fez comentários entusiásticos - o que, vindo do lacônico e exigentíssimo Agrippino, soava já como uma convocação de militância a favor. Contudo, mais do que qualquer referência direta ao filme a que eu iria assistir, a atmosfera estética e crítica que a convivência com esses dois me proporcionava foi determinante para que eu me preparasse de maneira especial para recebê-lo.

Duda, que chegara da Bahia para viver no Rio e, até que arranjasse onde morar, iria ficar no meu quarto do Solar da Fossa, foi comigo ver pela primeira vez o filme que eu já via pela terceira ou quarta, e, apesar de minha

propaganda prévia, não gostou - e disse que não gostou. Seus motivos se distanciavam dos motivos dos esquerdistas convencionais. Ele se ressentia mais da irregularidade estilística do filme, de suas pretensões aparentes e objetivos falhados, do que da "política" que porventura ali se veiculasse.

Eu não deixava de concordar com suas restrições (na verdade, como já disse, tive que passar por reservas semelhantes para me decidir a favor do filme), mas gostaria de poder explicar-lhe à luz de que se dava minha necessidade de louvar Terra em transe. Sem partilhar comigo o que já se tornara um clima de gosto e de pensamento, Duda externava uma opinião que bem podia ter sido a minha, caso eu não tivesse encontrado Rogério e Zé. E me pareceu, por alguns momentos que eu apenas estava me esforçando desajeitadamente para agradar meus novos mestres, para chegar a formular opiniões que supunha serem as deles. Esse mal -estar me ensinou muito sobre as pressões de grupo e me fez pensar em como formamos nosso gosto. Em nossa conversa, Duda, mais uma vez, me parecia rigoroso e, sobretudo, autêntico, enquanto eu me debatia no vazio. O curioso é que Rogério e Agrippino nunca comentaram comigo o filme depois que ele foi exibido. Jamais cheguei a saber se a aprovação de Agrippino ao copião se estendeu ao filme inteiro depois de montado. E Rogério, que eu via bem mais freqüentemente, agia como se não tivesse sequer assistido a ele. O fato é que eu estava procurando sozinho. E essa era a minha maneira de procurar, a única possível. Além disso, é certo que o destino nos proporciona encontros reveladores de nossas vocações íntimas. (A história do encontro de Agrippino com Rogério, tal como era narrada por este, não deixa de ser uma parábola sobre isso). Rogério e Zé Agrippino (não menos do que Duda e Alvinho Guimarães já o

tinham feito) ampliavam problemas que meu espírito já conhecia em estado embrionário, os quais se tornavam desafios que eu aceitava com voracidade.

Eu não sabia que Gobineau tinha formulado a sarcástica definição "Le brésilien est un homme qui désire passíonnement habiter Paris" (O brasileiro é um homem que deseja apaixonadamente morar em Paris) quando Zé Agrippino detectou e incentivou uma tendência antifrancesa na formação do gosto tropicalista.

De fato, devia haver, entre os estímulos do movimento, uma reação, por assim dizer, natural ao antigo alinhamento com a cultura francesa. E essa reação era expressão de um impulso que vem se desenvolvendo com vagar e ansiedade no espírito dos brasileiros no sentido de desvelar ou construir seu valor próprio. Por outro lado, ela servia também a um desejo expresso pelos produtores eruditos - desejo que, sendo um desdobramento do modernismo, era uma marca da época - de aproximar-se da cultura de massas, criticando-a ou identificando- se com ela, ou ainda criticando-se através dela. Gesto que teve sua contrapartida no surgimento de um experimentalismo de massas - que o poeta vanguardista Décio Pignatari apelidou de "produssumo", unindo produção e consumo numa só palavra. Ora, numa redução aceitável, pode-se dizer que a cultura francesa confundia -se, para nós, com cultura erudita, à qual quisemos então contrapor a cultura americana, que chegava até nós principalmente como cultura de massas.

No entanto, um autor francês tinha sido, para mim, o primeiro a sugerir essa atitude. Foi Edgar Morin - cujos livros Rogério comentava e às vezes me lia em voz alta - quem, ao tratar as estrelas hollywoodianas e as

personagens das revistas em quadrinhos em ternos de uma nova mitologia, abriu o caminho em minha mente para o entendimento que eu futuramente viria a ter da arte pop, para a absorção mais intensa da poeticidade de Godard, para todo um redimensionamento do rock'n'roll e do cinema americano. Não deixa de ser curioso que eu aqui incluído Godard nessa lista. Godard também era francês (embora um tanto suíço) e, não menos do que Morin, me induziu a atentar para a poesia da cultura de massas americana, para Hollywood, para a publicidade. Seus filmes eram - são ainda hoje - meus preferidos entre toda a produção daquela época. Desde o momento em que Duda me aconselhou a ver A bout de souffle que eu não apenas constatei que tinha encontrado um novo favorito no cinema mas também que todo o cinema tinha que ser revisto por causa dele. Terra em transe me dera tudo, num certo sentido, mas o que queríamos fazer estaria muito mais próximo, se nos fosse possível, dos filmes de Godard. Viver a vida, Pierrot le Fou e Uma mulher é uma mulher são as obras fundamentais da fermentação inicial do tropicalismo. E Masculino-feminino - com suas cenas no estúdio de gravação, seus "filho de Marx e da Coca-cola", sua sexualidade adolescente - foi visto por mim em São Paulo como um momento a mais no nosso cotidiano: era como ir a um ensaio da peça de Zé Agripino e Maria Esther - ou de Zé Celso -, era como ir gravar o Jovem Guarda, como encontrar os Mutantes, como simplesmente viver. Mais tarde, A chinesa e Week-end funcionaram como comentários maduros sobre a parte já vivida da aventura.

As leituras de Morin - ou mesmo as conversas a seu respeito – jamais aconteciam em presença de Agrippino. Este dava mostra de não ter paciência com intelectuais franceses, mesmo aqueles que engatinhassem em sua direção. Ele - que tampouco se interessava por Godard -

estava como que anos-luz à frente de toda essa conversa que Rogério entretinha comigo sobre o belo e depois da revolução industrial, o kitsch ("a arte da felicidade"), os cartazes publicitários, os sambas-canções de mau gosto.

Na verdade, esse conjunto de temas surgiu entre mim e Rogério casualmente. A princípio, nossas conversas - que se estendiam até a madrugada no solar e não raro continuavam na casa dele em Santa Teresa, onde muitas vezes eu ficava para dormir - consistiam em considerações a respeito do que acontecia à nossa volta (teatro, cinema, canção popular - além de comentários meio morais meio psicológicos sobre o comportamento de conhecidos, ou a mera maledicência), quando não se resumiam a monólogos inspirados de Rogério que podiam ter como tema Proust, Mozart, Heidegger, Villa-Lobos ou Lota Macedo Soares (todos esses, autores e personagens cuja intimidade eu não tinha sequer ambição de partilhar, bastando-me a felicidade de ouvir Rogério sobre eles, pois, embora eu Lessa Sartre e Fernando Pessoa e Lorca e Drummond, eu cria que o conhecimento daqueles outros era da responsabilidade de gênios como Rogério ou de grandes e sisudos eruditos). Mas Dedé, que arranjara um emprego num jornal, fora escalada para escrever uma matéria sobre fotonovelas. Como, por um lado, ela não tivesse treinamento redacional adequado, e, por outro, desprezasse e desconhecesse as fotonovelas, pediu ajuda a Rogério. Os argumentos que ele usou contra os preconceitos de Dedé em relação àquela forma de literatura levaram -no a expor teorias diversas a respeito de manifestações culturais tidas como lixo. Foi desse modo que Rogério me conduziu até Edgar Morin na verdade bem antes que Zé Agrippino me aparecesse pela primeira vez. As idéias de Morin de imediato excitaram minha imaginação. Zé Agrippino, quando finalmente

entrou em cena, só fez aumentar essa excitação e levar minha imaginação mais longe, revelando interesse pelo rock em detrimento da MPB, afirmando que Chacrinha – o espalhafatoso e original apresentador da TV brasileira - era "a personalidade teatral mais importante do país", antevendo uma liberdade selvagem em meio à sociedade tecnológica. Assim eu assisti a Terra em transe com a mente assombrosamente aberta a grandes expectativas de mudanças.

Se eu me identifiquei com Rogério logo ao conhecê-lo, foi porque minha situação entre meus colegas de esquerda na Universidade da Bahia fora semelhante à dele entre seus amigos da UNE no Rio. Sem que desse motivos para confrontos do tipo que ele teve que enfrentar, minha atitude reticente em face das certezas políticas de meus amigos suscitava neles uma irônica desconfiança. Eu era um desses temperamentos artísticos a que os mais responsáveis gostam de chamar de "alienados". Minhas relações com os colegas de esquerda eram até mesmo ternas.

Mas o primeiro artigo longo que escrevi em minha vida - muito mais longo do que qualquer crítica de cinema que eu tenha escrito antes - foi uma catilinária contra o livro de José Ramos Tinhorão sobre música popular. Este era um ensaio de sabor sociológico em que a bossa nova aparecia, por um lado, como submissão cultural ao modelo americano e, por outro, como apropriação indébita da cultura popular pela classe média. Era a defesa articulada do ideário nacional-popular que permeava todos os julgamentos dos esquerdistas brasileiros. Escrevi o artigo para uma revista universitária porque achava intolerável que aquelas idéias fossem aceitas sem discussão pelos alunos mais inteligentes da universidade. Eu sabia que a bossa nova era outra coisa -

e uma coisa preciosa para todos nós - e produzi o texto como uma atitude de luta: eu o queria uma intervenção eficaz na formação das mentes das pessoas com quem convivia. A política propriamente dita - que se manifestava na forma de campanhas para a presidência do diretório acadêmico, de discussões em assembléias e de opiniões formadas sobre homens públicos cujos nomes e rostos eu mal podia lembrar – me entediava. Claro que as idéias gerais a respeito da necessidade de justiça social me interessavam e eu sentia o entusiasmo de pertencer a uma geração que parecia ter diante de si a oportunidade de mudar profundamente a ordem das coisas. Mas a expressão "ditadura do proletariado" soava mal aos meus ouvidos. Quando descreviam minha reação como um "desvio pequeno-burguês", creio que eles estavam, em certa medida, com razão. Não era apenas a palavra ditadura que eu rejeitava; proletariado não me parecia propriamente estimulante: eu via a pobreza miseravelmente desorganizada à minha volta, e o "proletariado" dos artigos e dos discursos parecia formado por operários de capacete. E operário de capacete era uma novidade que, em Santo Amara (onde eu continuava passando as férias de verão), aparecera recentemente com a Petrobrás, para a alegria de muitos jovens que, em comparação com a vida que levariam não fosse por isso, sentiam-se ricos com os salários que lhes permitiam renovar as fachadas das casas, o que destruiu, em pouco tempo, grande parte do tesouro arquitetônico do recôncavo. Mas, embora me sentisse dividido quanto ao que pensar ou mesmo sentir diante da descaracterização de minha cidade - pois que, de um Lado, eu sentia saudade da unidade visual a que me acostumara, mas, de outro, eu próprio tinha o desejo das casas modernas taqueadas e até mesmo sonhava em morar num apartamento novo e retilíneo que me livrasse do peso daqueles casarões cobertos de limo em meio aos

quais eu nascera e crescera (parecia-me que um apartamento de ar impessoal traria alegria e liberdade à minha vida) -, eu me sentia, em questões para mim fundamentais, muito mais longe do pequeno-burguês do que os meus críticos: eles nunca discutiam temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma. Nesses itens o mundo era aceito tal e qual. Os homens eram substituídos pelos assalariados - e, como já disse, assalariado era, entre os mais pobres, raridade desejável. Eu sinceramente não achava que os operários da construção civil em Salvador, ou os poucos operários das fábricas reconhecíveis como tais, ou ainda os comparativamente muitos operários da Petrobrás - tampouco as massas operárias vistas em filmes e fotografias - pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro da minha vida. Portanto, quando o poeta de Terra em transe decretou a falência da crença nas energias libertadoras do "povo", eu, na platéia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.

PAISAGEM ÚTIL

Rogério mudou-se de Santa Teresa para o Solar da Fossa. Duda estava morando comigo no meu quarto e, do outro lado do corredor, viviam o grande compositor, cantor e violonista Paulinho da Viola e o letrista e escritor Abel Silva. Creio que Paulinho - o mais profundo e refinado defensor do samba tradicional carioca - foi a primeira pessoa a ouvir uma canção "tropicalista": mostrei-lhe "Paisagem útil" logo que a compus e ele, na sua nobreza, viu naquilo algo diferente de tudo, algo de que ele não podia propriamente gostar mas que reconhecia como íntegro em si mesmo, como que pertencente a uma outra dimensão. E ele me disse quase textualmente isso que acabei de escrever, com uma clareza e uma elegância que me desarmaram: como era possível que ele reconhecesse o teor da novidade que havia naquela canção e não demonstrasse nem entusiasmo nem revolta? A reação de Paulinho - um jovem exatamente da minha idade que eu admirava apaixonadamente - me tranqüilizou, mas foi como um balde de água fria. Entre "Paisagem útil" e "Alegria, alegria", eu passei meses ponderando sobre a força do projeto que se esboçava dentro de mim. A firmeza tranqüila com que Paulinho reagiu a "Paisagem útil" (que já desde o título – uma inversão de "Inútil paisagem", o belo samba bossa-nova de Tom Jobim - revelava seu aspecto metalingüístico e paródico) definiu de imediato a posição que ele manteria em relação ao tropicalismo, tanto no seu período polêmico quanto no seu pós-guerra.

"Paisagem útil" foi composta basicamente em ritmo de marcha-rancho (um tipo de marcha de Carnaval arrastado e solene que era a base de suntuosos desfiles –

os "ranchos" - num tempo em que as escolas de samba ainda eram blocos modestos e desorganizados), com uma melodia que mais parecia uma colcha de retalhos de frases musicais da tradição sentimental brasileira (quando, um ano depois, vim a gravar essa canção, imitei os estilos vocais de conhecidos cantores de serestas), e uma letra que era a descrição, em imagens fortemente visuais do parque do Aterro do Flamengo, a então ainda recente obra de alargamento da avenida de praia daquele bairro (levada a cabo por Lota Macedo Soares), destacando o efeito de quase ficção científica dos seus traços modernistas, mas sem perder de vista a atmosfera urbana dos veículos em velocidade e dos habitantes atarefados, culminando com a visão (de fato documental) de um anúncio luminoso da Esso que, ao fim da pista de velocidade, surgia entre os postes altíssimos ("frio palmeiral de cimento"), por sobre os prédios do centro da cidade. A canção se encerra com o acender-se dessa lua oval da Esso comovendo e iluminando "o beijo dos pobres, tristes, felizes corações amantes do nosso Brasil". A reação desapaixonada de Paulinho da Viola, se a princípio me intimidou, em pouco tempo revelou-se paradigmática da forma de resistência que a história da música popular brasileira ofereceria ao tropicalismo. Embora não premeditada, essa estréia tropicalista exclusiva para Paulinho da Viola significou, para além das minhas pretensões nascidas do diálogo com Rogério-Agrippino, uma conversa direta entre agentes da história da nossa música, uma verificação das forças reais que se enfrentariam em futuros embates, ações conjuntas, desacertos e mutirões.

Bethânia, depois de um recesso na Bahia, onde ela se refez das pressões descaracterizadoras decorrentes do sucesso de "Carcará", estava de volta ao Rio e, numa estratégia concebida em conjunto com o empresário

Guilherme Araújo, apresentava-se numa boate de Copacabana cantando os sambas-canções sentimentais de que sempre gostou e a que emprestava forte carga dramática. Esse show tornou-se um grande sucesso da noite carioca e Bethânia somou uma imagem de figura de culto à grande popularidade que conhecera logo de seu lançamento nacional, o que a colocou no caminho certo para tornar-se a diva que ela é até hoje. Datam desse período suas aparições usando peruca de cabelos lisos e o pedido explícito que me fez para que eu nunca mais opinasse sobre como ela deveria orientar seu trabalho ou sua vida. Esse pedido representava o golpe de misericórdia na responsabilidade sobre ela que meu pai tinha me outorgado - e significou para mim um considerável alivio. Para ela, era a emancipação oficial. Em conseqüência, embora eu a visse toda noite por grande parte do tempo que durou sua primeira temporada na boate (que a principio se chamava Cangaceiro mas em breve passou a se chamar Barroco, sem que nem um nem outro nome determinasse de forma alguma o estilo de música que se ouvia ali), a convivência entre mim e Bethânia se rarefez consideravelmente. Guilherme Araújo me dera a incumbência de fiscalizar a produção do show - ou seja: cuidar para que tudo estivesse em ordem com os músicos, a própria Bethânia, o som, a luz etc. na hora de ela entrar em cena. Lembro que Dedé ia comigo mas não tinha permissão de entrar por ser menor de idade (tinha dezessete anos) e ficava na porta esperando por mim. Edu Lobo freqüentemente lhe fazia companhia em frente à boate ou nas suas imediações; não raro eles ficavam sentados na beira da calçada até que eu pudesse sair. Sandra, a bela irmã mais velha de Dedé que viera ao Rio passar uma temporada, aparentemente era o estímulo extra para mais esse gesto de generosidade por parte de Edu: ela vinhaquase sempre acompanhando Dedé, e em

breve Edu já lhe fazia a corte, no que não foi de todo malsucedido. O mais importante baterista da história do samba moderno, Edson Machado, estava tocando com Bethânia, assim como o pianista Osmar Milhito, entre outros músicos, todos muito bons, todos jazzísticos e todos oriundos do Beco das Garrafas. Bethânia não é, em nenhum aspecto, uma cantora jazzística. Mas sua chama pessoal, o sucesso que o show fazia e o mero gosto de tocar na noite não permitiam que esses músicos se sentissem entediados por estar tocando temas que lhes podiam parecer antiquados, e, ainda por cima, arranjados de modo a produzir antes um efeito dramático do que uma exibição de musicalidade. No entanto, foi por essa época que aprendi que os instrumentistas se referem aos cantores (jazzísticos ou não) como "canários" ou "sinos", sempre em tom pejorativo. Se Bethânia não queria meus conselhos, oferecia-me agora, em nossas conversas, uma versão mais consciente e explícita do seu modo típico de me ensinar sobre a vida. Nossas conversas eram mais raras, mas eram mais francas e, por parte dela, mais intencionais. Assim foi que ela me chamou a atenção para o programa de Roberto Carlos na TV.

Eu freqüentava umas interessantes sessões semanais de MPB promovidas por Cléber Santos no Teatro Jovem, no Mourisco. Cléber é que tinha me indicado o Solar da Fossa como opção de moradia. Nessas noitadas do teatro que ele dirigia, compositores conhecidos mostravam canções inéditas e novos talentos se apresentavam. Ali se ouvia música e se discutia sobre a produção de música, sobre a profissão dos músicos e sobre os problemas estéticos da música pós-bossa nova. Sambistas tradicionais dos morros e estrelas da bossa nova podiam se encontrar no palco e na platéia. Figuras como o filólogo Antônio Houaiss (que nos anos 90 veio a

ser ministro da Cultura) e o apresentador Sargentelli (que nos anos 70 e 80 se tornou famoso com seus shows de mulatas para turistas) atuavam como mediadores. A ênfase caia quase sempre na defesa das nossas tradições nacionais contra a internacional americanização. Claro que eu contrapunha, dentro de mim, o que ouvia às idéias que me vinham de Rogério e Agrippino. A própria postura de Cléber Santos e da turma do Teatro Jovem era de flexibilização das posturas ortodoxas da esquerda nacionalista. E também não havia debate cultural ou político que escapasse das paródias caricaturais de Terra em transe.

Mas sempre podia aparecer alguém simplesmente maravilhoso, que estivesse ou se pusesse acima de minhas dúvidas. Um garoto judeu pernambucano, de cara fechada e cabeça raspada, pareceu ser esse alguém. Com um ar de angry-young-man, cantando uma canção sobre uma retirante nordestina demasiado individualizada para representar "o povo do Nordeste" ou os "pobres", com uma melodia diferente de todas as estilizações que a música de forte sabor modal daquela região do Brasil vinha sofrendo, ele causou o único impacto de todas aquelas noitadas. (Um outro músico judeu, muito talentoso, Sidney Weissman, esfriou meu entusiasmo com a revelação de que a suposta originalidade de Franklin Dario - era esse o nome do garoto - se devia unicamente ao fato de ele se apropriar de temas folclóricos judaicos. A sua canção mais sedutora, porém, "Ana foi embora", foi logo gravada por Nara e, a meu ver, seu encanto resiste até hoje, embora o que Weissman me disse então tenha se confirmado em larga medida - o que mostra também o quanto eu era ignorante. Franklin Dario só apareceu no Teatro Jovem duas ou três vezes, tendo declarado que não queria fazer carreira ou tornar-se conhecido, pois nem sequer

continuaria morando no Brasil: queria ir para Israel e tornar-se soldado para lutar pela defesa daquele país. Ele de fato mudou-se para Israel e ninguém nunca mais soube dele No início dos anos 80, quando me apresentei em Tel Aviv, procurei noticias suas entre as comunidades de judeus brasileiros ali e nada encontrei.)

Todas as discussões, dentro ou fora do Teatro Jovem, eram permeadas pelas idéias de arte nacional-popular, cultivadas, desde antes do golpe de Estado, no Centro Popular de Cultura da UNE, e pelas exigências estéticas dos harmonicamente sofisticados filhos da bossa nova. Bethânia, cujo não -alinhamento com a bossa nova a deixava livre para aproximar-se de um repertório variado, me dizia explicitamente que seu interesse pelos programas de Roberto Carlos - que ela me convidava a partilhar - se devia à "vitalidade" que exalava deles, ao contrário do que se via no ambiente defensivo da MPB respeitável. Era excitante imaginar quão escandaloso seria revelar, no ambiente do Teatro Jovem, interesse pela Jovem Guarda. E, de fato, algum tempo depois, os participantes daquelas reuniões reagiram com maior indignação ao fato de a bossanovista Sylvia Telles ter cantado, num show estudantil em São Paulo, uma canção de Roberto Carlos, do que à vaia com que os estudantes paulistas puniram a ousadia da cantora.

Gil, que estava em São Paulo mantendo mulher e duas filhas pequenas com um emprego na Gessy Lever, aparecia com freqüência no programa O Fino da Bossa, liderado por Elis Regina. Esse programa era o maior sucesso da televisão brasileira e nascera da sagacidade empresarial dos donos da TV Record de São Paulo, Paulo Machado de Carvalho e seus filhos, em perceber o apelo de público - o potencial de audiência e prestigio - que a música popular representava no Brasil. O jovem produtor

Solano Ribeiro, idealizador do primeiro festival da canção, que teve lugar na concorrente TV Excelsior de São Paulo, em que Elis explodiu cantando "Arrastão" de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, encontrara, depois da breve mas promissora experiência na Excelsior, a receptividade dos empresários daquela outra emissora, e inaugurara ali um estilo de programa que influenciaria tanto a televisão quanto a música. A idéia dos concursos de canções (os "festivais") tinha sido emprestada do Festival de San Remo, na Itália, mas, no Brasil, pelo que se viu nessa primeira experiência, ganharia características diferentes - e um outro peso. Depois da bossa nova, passara-se a levar música popular muito a sério no Brasil. E isso em todos os sentidos: dos aspectos propriamente musicais e literários aos políticos, havia uma atitude pretensiosa e responsável em toda atividade ligada à canção. (Lembro de uma noite, no Cervantes, em que o prestigiado diretor teatral Flávio Rangel, ao me reconhecer sentado a uma mesa próxima à sua, e comentando minhas canções "Um dia" e "Boa palavra", que ele dizia considerar demasiadamente palavrosas, gritava-me com sua voz fininha e sem o menor pudor de parecer despropositado: "Há que ler Ezra Pound, há que ler Ezra Pound!": eu próprio não sabia bem quem era Ezra Pound, de quem vim a ouvir falar com incrível freqüência a partir do momento, um pouco mais tarde, em que travei conhecimento com os chamados "poetas concretos" de São Paulo: mas todos os presentes tanto à minha mesa quanto à dele reagiram como quem soubesse tratar-se de um nome digno de reverência.) O "Arrastão" de Elis tinha apresentado, de forma televisiva, uma eficientíssima síntese das ambições políticas da ala populista-nacionalista com as experimentações jazzísticas da ala do Beco das Garrafas. Comparado ao de Nara, Sylvia Telles, Carlos Lyra e, sobretudo, João Gilberto, o estilo de Elis parecia enfático e extrovertido.

Mas, ao contrário do que acontecera com Bethânia, com Elis o drama e os grandes gestos voltavam à MPB via televisão e não via teatro. Ela possuía uma voz limpa e brilhante, e sua segurança em termos musicais impressionava. A canção "Arrastão", revisitando a temática caymmiana de crônica da vida de pescadores pobres, dava continuidade ao trabalho de estilização da música nordestina que vinha sendo desenvolvido por Edu Lobo, o jovem carioca filho de nordestino, que era o autor -cantor do momento. (O pernambucano Fernando Lobo, seu pai, foi um excelente, ainda que pouco profícuo, compositor, responsável por algumas obras-primas dos anos 40 e 50 - inclusive uma parceria com o próprio Caymmi.) As canções de Edu apresentavam a novidade de trazer de volta uma dimensão épica à música brasileira moderna, o que produzia forte impressão de contraste com o intimismo lírico da bossa nova. Mas, embora representassem também a ressurreição dos sabores regionalistas, essas canções não regrediam tecnicamente a primarismos harmônicos ou simplismos melódicos folclóricos pré-bossa nova. Ao contrário, Edu já era então o que tem sido até hoje: um sofisticado harmonista, um melodista inventivo e um estilista de forte marca pessoal. Em "Arrastão", como em muitas outras composições suas da época (inclusive as canções de Arena conta Zumbi), o desejo de sair do apartamento para os grandes espaços, do individual para o social, do urbanismo neutro para o particularismo regional - desejo que vinha filtrado por uma técnica de composição avançada - levava-o muitas vezes para mais perto de Hollywood do que seria aconselhável, mas sem que isso chegasse a ameaçar a força de sua música rica e consistente. O modo como Elis a apresentou na Tv - pontilhada de convenções rítmicas que ela frisava com movimentos de quase-dança excessivamente destros, e a que não faltava um triunfal desdobramento de

andamento no final - talhou um estilo tremendamente eficaz de apresentação de música sofisticada na TV que fez dela uma grande estrela de massas com alta respeitabilidade técnica. Sem deixar de entusiasmar -me com seu evidente talento, eu, um joão-gilbertiano radical, me agastava com a vulgaridade dos efeitos jazzísticos pré-cool e com a expressão corporal treinada pelo dançarino americano radicado no Brasil Lennie Dale. O Fino da Bossa, inspirado nos famosos espetáculos universitários de bossa nova promovidos por Walter Silva, o Pica-Pau, e musicalmente calcado nos shows do Beco das Garrafas de

Copacabana, onde brilharam Wilson Simonal, Leny Andrade, Edson Machado e tantos instrumentistas excelentes, e onde Elis fez sua transição de cantora comercial de pop romântico de baixo nível para cantora do que se chamava de "samba-jazz", era ambiente propício para um talento como o de Gil, um compositor inspirado, dono de exuberante técnica violinística e de um ouvido prodigioso que o capacitava a improvisar em scats comparáveis aos de Ella Fitzgerald. Ele, por causa de sua presença no Fino da Bossa, tornara-se consideravelmente conhecido e, a pouco e pouco, afastava-se do emprego na Gessy Lever e acercava-se da vida de artista.

DOMINGO

Eu próprio - que a essa altura não via para mim outra vida que não fosse uma vida de artista - vira surgir a oportunidade de gravar um LP. Edu, que tinha me recebido com carinho desde o dia em que cheguei de Salvador num ônibus, falava com interesse sobre minhas canções. Dori Caymmi, que eu conhecera na Bahia num passeio seu pela terra do pai Dorival, e Francis Hime, que me fora apresentado por Edu e Dori, também demonstravam entusiasmo pelo que eu parecia prometer. Eram todos jovens da minha idade e punham a curiosidade e o desejo de enriquecer o ambiente musical brasileiro à frente das ambições egóticas. Eram naturalmente generosos e excitavam-se com a relativa novidade que esse grupo de baianos apresentava. Falava-se de nós. A afinação e a beleza de emissão de Gau (era assim que escrevíamos o apelido só usado pelos muito íntimos, até que Guilherme Araújo mudou a grafia para Gal, pois a maioria das pessoas ainda a chamava de Gracinha) eram tão cultuadas quanto a sua timidez.

Suponho que foi o próprio Dori - que afinal produziu o disco - quem convenceu João Araújo, então diretor artístico da Philips (atual PolyGram) e hoje chefão da Som Livre (o selo vinculado à TV Globo), a fazer um LP reunindo Gal e eu. Nós gravávamos de manhã, horário reservado aos iniciantes e especialmente inapropriado para mim que sempre dormi tarde e demoro a me sentir inteiramente acordado. Mas, embora o sentimento dominante fosse o de frustração permanente, alguma coisa do disco me agradava desde a feitura. Mais que tudo os arranjos de Dori e seu jeito de tocar violão.

A voz de Gal, naturalmente, em quase tudo. E até minha própria voz em "Um dia" e, com reservas, em "Coração vagabundo" . Enquanto eu e Gal gravávamos esse disco, que veio a se chamar Domingo, Rogério e eu projetávamos um repertório para Gal que superasse tanto a oposição MPB/Jovem Guarda quanto aquela outra oposição, mais profunda, que se dava entre bossa nova e samba tradicional, ou ainda entre música sofisticada moderna (fosse bossa nova, samba-jazz, canção neo-regional ou de protesto) e música comercial vulgar de qualquer extração (versões de tangos argentinos, boleros de prostíbulos, sambas-canções sentimentais etc.).

Guilherme Araújo, que se apaixonara pela força expressiva de Bethânia desde a primeira noite no Teatro Opinião, quis passar da condição de mero produtor de espetáculos à de verdadeiro empresário, e viu no grupo de amigos de Bethânia um possível elenco de contratados à altura de suas pretensões. Guilherme era um personagem fascinante. Prognata, de braços finos e ombros estreitos, ele, que com sua feiúra combinada a um ar imodesto tinha tudo para ser repulsivo, terminava por cativar quem quer que transpusesse a barreira do primeiro impacto e realmente dele se aproximasse. Havia uma espécie de nobreza no seu jeito franco de emitir opiniões originais sobre o mundo dos espetáculos. Ele repetia sem cessar um elogio a Bethânia que era uma síntese do seu critério: "Internacional, meu querido. Ela é a mais internacional de todas as artistas brasileiras". Para ele, nós, os outros baianos, éramos a confirmação do que ele vira em Bethânia. Éramos "chiques" e "modernos" e poderíamos ser "internacionais". Mas, embora ele tenha vindo a trabalhar de fato com todo o grupo - e tenha permanecido ao lado de Gil, de Gal e meu por muitos anos depois que Bethânia se desligou

dele -, sempre me pareceu evidente que nenhum de nós jamais chegou a impressioná-lo como Bethânia o fez.

Ele abriu um escritório em Copacabana para dali dirigir os trabalhos e começou a fazer planos para seus novos contratados. Convidou Dedé para ser sua secretária. Ela, que, depois de uns meses num banco e outros num jornal, estava precisando de emprego, aceitou. Guilherme estava seguro quanto a Bethânia e Gil, cujas vidas profissionais tinham deslanchado. Mas não via nenhuma possibilidade de eu subir num palco para cantar e viver disso. Eu respondia, com uma segurança que o fazia rir incrédulo, que eu tinha certeza de ter talento para palco ou o que fosse, mas o fato é que o que ele considerava a única saída possível para mim era o mesmo que eu me imaginava fazendo: orientar os colegas, escrever canções e roteiros para seus shows, escrever releases para seus discos. Quanto a Gal, esta sim devia viver de cantar e ele via mesmo um futuro radioso para ela na profissão, bastava que nós todos víssemos que, com sua voz lindíssima e sua figura doce, ela poderia tornar-se uma espécie de nova rainha do iê-iê-iê. Não uma cantora comercial qualquer, mas uma nova forma de cantora comercial, uma super-Wanderléa com um repertório inteligente. Isso ele dizia, e sorria de nossa reação temerosa e desconfiada. Sobretudo Dedé, para quem Gal era uma quase-irmã, temia que Guilherme viesse a atirá-la na mais degradante vulgaridade. O curioso é que os planos de Guilherme para Gal eram, afinal de contas, muito semelhantes aos que Rogério e eu estávamos a ponto de lhe propor. Eu nada dizia a Guilherme sobre isso, pois tinha medo de enfraquecer minha resistência a suas idéias mais frívolas, ou de contaminar a nobreza de propósitos do projeto rogeriano com o que corria o risco de ser mero comercialismo empresarial.

Uma discussão paradigmática desses conflitos sutis foi a que envolveu o nome artístico de Gal. Seu nome de batismo é Maria da Graça Costa Penna Burgos. Desde Salvador, escrevíamos Maria da Graça nos cartazes e nos programas dos shows do Vila Velha, e a chamávamos de Gracinha no dia-a-dia e, carinhosamente, de Gau. Havia e há milhares de Gaus na Bahia: é o apelido carinhoso de todas as Marias das Graças ou da Graça de lá. Na verdade, no caso da nossa Gal, Maria da Graça era apenas o nome que constava na carteira de identidade e era usado como nome artístico; para todos os efeitos, seu nome era Gracinha: assim é que nos referíamos a ela em presença de estranhos, assim é que a apresentávamos a novos amigos. Na intimidade, no entanto, nós a chamávamos de Gau. Guilherme achava Maria da Graça inviável como nome de cantora. Ele concordava que era belo e nobre, mas sugeria uma antiga intérprete de fados portugueses, não poderia servir para uma cantora moderna muito menos - e aqui ele voltava a sorrir diabolicamente - para uma nova rainha do iê-iê-iê. Ele gostava de Gau.

Nós também. Em primeiro lugar porque era seu nome real (isso era fundamental para nós), e depois porque era bonito e fácil de aprender, além de ser marcante, uma vez que no Rio (e em São Paulo pelo menos) esse não era um apelido comum como na Bahia. Mas havia dois problemas: Guilherme achava vulgar e "pobre" artista de nome único (para ele era indispensável um sobrenome se o nome não fosse composto, e mesmo os nomes compostos raramente eram aceitáveis: Maria Bethânia era, é claro, uma exceção genial); e Gau, escrito assim, com u, parecia-lhe pesado e pouco feminino. Como em quase todo o Brasil Gal e Gau têm pronúncia idêntica, achamos praticamente indiferente que a grafia fosse a escolhida por ele (que se referia a uma cantora francesa

chamada Francis Gal como exemplo). Restava a questão do sobrenome. Gal Penna? Gal Burgos? Guilherme, não sem razão, preferiu Gal Costa. Este era mais eufônico do que os outros dois. Ele não ousava sair dos nomes verdadeiros por saber de nossa intransigência quanto a isso. Mas eu não gostei. Eu achava que já tinha concedido o bastante em aceitar o l, que ele aceitasse o nome único: Gal, simplesmente, era a melhor solução. Mas ele insistiu no sobrenome e eu disse que Gal Costa parecia nome inventado, parecia nome de produto, parecia nome de pasta de dentes e, finalmente, se Gau não era suficientemente feminino, Gal era abreviatura de general. Com a subida do general Costa e Silva ao poder, em substituição ao marechal Castelo Branco, Gal Costa passava a ser homônima do segundo presidente do período militar. Mas a própria Gal, de quem afinal devia ser a última palavra, aceitou o nome e ele funcionou muito bem com a imagem pop que se criou para ela.

Até hoje me irrita ouvir alguém comentar que Gal Gosta é um nome criado e que o verdadeiro nome dela é Gracinha ou Maria da Graça. Gal ou Gau sempre foi mais seu nome do que Maria da Graça, e só quem não a conhecia de perto é que pensa que seu nome íntimo era Gracinha - e, no entanto, esse nome Gal Costa teve sabor de coisa inventada para mim mais do que para qualquer outro. Hoje, que todos a chamam simplesmente de Gal, fico inteiramente em paz com essa história: é seu nome, seu nome verdadeiro, e é um nome baiano, profundamente autêntico e revelador da cultura particular do recôncavo da Bahia e da Cidade do Salvador, além de ser bonito sonoramente e o modo mais carinhoso de se a chamar. É, como queria Guilherme, internacional e pop, mas é pessoal e regional até a ponta da raiz. É um lance de poesia profunda, feito de acaso e equívocos, que serve como síntese do drama

tropicalista. Mas na altura, eu, que hoje o amo mais que ninguém, fui quem mais reagiu contra esse nome. Lembro de comentar com Rogério a discussão e ouvir dele a declaração de que sempre estaria no extremo oposto de Guilherme, de quem se sabia fatal antípoda: "É impossível que o que ele planeja seja o mesmo que eu planejo, pois ele é o empresário e eu sou o desempresário". Contudo, e apesar de falar com alguma ira na voz, ele se esforçava para me fazer entender que ele pensava mais numa dialética necessária ao processo, ou, melhor ainda, numa complementaridade, do que numa competição que implicasse inimizade reles. O mais bonito de tudo foi que Roberto Carlos e Erasmo Carlos, atendendo a um pedido de fazer uma canção para o primeiro disco tropicalista que ela gravou, apresentaram "Meu nome é Gal", em que, sem nada saberem das exigências de Guilherme, insistem no apelido monossilábico e, num texto escrito para ser declamado por ela, frisam que não precisa sobrenome, pois é o amor que faz o homem".

Gal tinha vindo da Bahia, como eu, na esteira de Bethânia e Gil, para tentar profissionalizar -se. Ela nunca tinha querido nada em sua vida a não ser cantar. Era-lhe inimaginável querer ser outra coisa que não cantora. Gil formara-se em administração e exercia a profissão; Bethânia sonhara em ser atriz e chegara a escrever contos e fazer esculturas de madeira e cobre; eu já fora pintor, quisera ser professor e ainda queria ser cineasta; mas ela seria cantora ou nada mais. Desde criança – Dedé contava – Gal usava as panelas da cozinha para fazer o som de sua voz voltar ampliado aos seus próprios ouvidos, e assim poder exercer melhor controle sobre a emissão, como se estivesse num estúdio de gravação. Todos os jovens músicos encantavam-se com sua voz, e a colaboração com eles na feitura de Domingo estava

sendo muito boa. Edu compôs uma canção "no estilo do grupo baiano" (isso era um grande elogio, pois o que ele compôs era enormemente mais requintado harmonicamente do que tudo o que fazíamos), uma canção chamada "Candeias", sobre lembranças de suas férias pernambucanas, para ela gravar no nosso disco, e até hoje considero essa a melhor interpretação de Gal nesse primeiro trabalho. Para mim, tudo se fazia possível no estúdio - minha timidez não era grande demais -, porque eu já estava mergulhado nos novos projetos que me distanciavam do material que gravávamos. Conversando com Rogério e Agrippino, discutindo com Guilherme, ouvindo os conselhos de Bethânia sobre Roberto Carlos, ouvindo o próprio Roberto Carlos, vendo Terra em transe e Chacrinha, compondo "Paisagem útil" e "Alegria, alegria", eu cantava as canções de Domingo com considerável desassombro. Ainda assim, quando ouço hoje esse disco me espanto com o atraso com que ataco as notas e me irrito com a lentidão mental que isso revela. Quando estou de bom humor, atribuo isso ao horário matinal das sessões de gravação.

Domingo já devia estar pronto quando Gil, que tinha deixado a Gessy Lever e se mudara com mulher e filhas para o Rio, recebeu um convite de não sei quem em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. Guilherme foi com ele. Quando os dois voltaram, Gil estava transformado. Talvez os muitos dias longe da família - e ele era então um estreante naquela solidão de viagem que excita a mente - o tivessem deixado mais sensível e receptivo aos estímulos do caráter cultural pernambucano, às insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais. O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar

tudo - sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordaça da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se auto-proclamar moderna - a peça que mais nos impressionou chamava - se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada "Strawberry fields forever", que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia -se com a "Pipoca moderna" da Banda de Pífanos. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito.

Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado. Não deixava, porém, de ser surpreendente que partisse de Gil. Na verdade, não só muito do que ele falava já estava nos meus projetos nunca realizados com Rogério para Gal, na minha "Paisagem útil" e nas conversas de Guilherme, como o próprio Gil já vinha produzindo, com José Carlos Capinan, uma série de canções proto-tropicalistas para o filme Brasil, ano 2000, de Walter Lima Jr., um projeto larga e fundamente influenciado por Terra em transe. O modo como Walter encomendou as canções, a própria idéia do filme, faziam com que o que Gil e Capinan escreviam tivesse características do futuro movimento. Mas agora Gil vinha com uma clareza e uma veemência que quase assustavam, pois, apesar de ter tido sempre mais interesse em política do que eu, Gil é, de ordinário, adaptável e mesmo passivo. Guilherme Araújo - que tinha ido com ele para Recife - certamente aproveitara a oportunidade de estarem os dois a sós para espicaçar a ambição artística de Gil. Sim, porque Guilherme deve ser visto não apenas como um empresário com senso de oportunidade mas (talvez sobretudo) como um jovem de temperamento criativo, cujo sonho de mudar a face do show business brasileiro via no grupo baiano sua possibilidade de realização. Ele foi, de fato, um co- idealizador do movimento. Suas habilidades propriamente empresariais foram sempre muito discutíveis (embora aí também ele mostrasse originalidade) - e se tornaram bastante desastradas com o passar do tempo -, mas seu desejo de deixar uma marca indelével na história do entretenimento no Brasil realizou-se plenamente. Gil parecia antes ter usado esse empurrão dele como um detonador e um pretexto para extravasar seus próprios desejos. De repente, Guilherme agia como quem cumpre uma missão. Sem um segundo de hesitação - e já tendo me convencido a dar tanta

atenção aos Beatles quanto a Roberto Carlos -, ele procurou todos os nossos colegas mais próximos e com os quais mais nos identificávamos, e marcou reuniões para conversas. Sérgio Ricardo, que tinha feito a trilha sonora de Deus e o Diabo na Terra do Sol e se tornara um dos mais militantes dos compositores saídos da bossa nova (Carlos Lyra tinha se mudado para o México), mostrou-se o mais interessado e combinou-se que a primeira reunião seria em sua casa. Suponho que só houve duas dessas reuniões.

Capinan, Torquato Neto, Sidney Miller, Edu, Chico Buarque e eu, além de Sérgio Ricardo e Gil, estávamos presentes a ambas. Talvez Francis Hime e Dori tenham ido a uma ou outra. Ou às duas. Não estou certo. O que lembro com clareza é que, se, por um lado, Chico, boêmio e desconfiado de programas, embriagava-se e ironizava o que mal ouvia, Sérgio Ricardo tomava algumas palavras de Gil pelo que este não quereria que elas fossem tomadas: por exemplo, "ser realmente popular" levava-o a sugerir que fizéssemos shows em portas de fábricas. Gil tinha enormes dificuldades de se fazer entender. Quando ele mencionava a música rural de Pernambuco, quase se ouvia alguém responder que Edu já trabalhava com isso satisfatoriamente; e quando ele falava nos Beatles, alguns olhos baixavam, outros arregalavam-se, todas as bocas silenciavam. Ele não ousava falar em Roberto Carlos. E, depois de uma pausa tensa, alguém se manifestava para tentar mostrar que entendera tratar-se de uma estratégia esperta e um tanto desonesta - mas fadada ao fracasso - , a qual consistiria em fazer uma música mais comercial para assim poder melhor veicular idéias revolucionárias. Enfim, Gil não chegou a desistir de se fazer entender, pois os outros é que desistiram de tentar segui-lo. Restava-nos seguir sozinhos.

Mas quem éramos "nós"? Gil, é claro, e eu, que, naturalmente, contaríamos com a participação de Gal para servir de intérprete e musa inspiradora, além de Guilherme comprando e vendendo nossas idéias. Bethânia? Ela havia sido uma das pioneiras dos deslocamentos das canções de "brega", do mais rasteiro sentimentalismo agressivo, e, ao mesmo tempo, recomendara Roberto Carlos: era uma companheira óbvia. Mas as coisas agora tinham mudado. Com a chegada de Gil de volta do Recife, todos os pontos dispersos e as tendências difusas se enfeixaram num projeto de movimento consciente e intencional que requeria uma espécie de militância. E tanto Gil quanto eu conhecíamos o individualismo feroz de Bethânia e sabíamos que ela seria capaz de entender as mais densas das nossas idéias mas, ainda assim, mostrar-se mais resistente a se deixar comprometer do que nossos colegas compositores, que não tinham entendido nada. O que afinal se passou foi que Bethânia ficou sempre ao par das nossas decisões (e indecisões), deu freqüentemente sua aprovação, mas se manteve à parte, defendendo a sangue e fogo sua individualidade. Era a reafirmação de sua profunda inteligência em relação ao que costumamos chamar de "vida".

Os outros dois companheiros naturais eram os poetas Capinan e Torquato. José Carlos Capinan já era respeitado e famoso entre os universitários de Salvador antes de eu ingressar na Faculdade de Filosofia. Lembro da tarde em que ele me foi apresentado, em casa de Hélio Rocha, um professor de sociologia que fora integralista, tornara-se esquerda católica e mantinha uma revista cultural chamada Afirmação, cujos colaboradores eram jovens a quem ele gostava de receber para transmitir ensinamentos. Eu tinha publicado um artigo sobre Hiroshima, meu amor para a revista de Hélio, e Capinan

já vinha publicando poemas ali, eu creio. O fato de ele ser chamado sempre de poeta criara uma expectativa em mim de natureza quase sacra (embora não fosse uma emoção intensa), e sua figura franzina de menino amarelo e sardento do sertão, tocantemente tímido (mas eu próprio me sentia mais tímido), me pareceu angelical, ou essencialmente artística, como se ele fosse a alma redimida do "soldado amarelo" do livro de Graciliano Ramos ou uma imagem de barro pintado representando um menino com uma gaiola de passarinhos, feita por um artista do Nordeste. Vi desde esse primeiro momento que eu gostaria dele sempre, e que sempre seria difícil nossa comunicação, ainda que sem conflitos. Não havia identificação fácil em áreas da personalidade que servem à comunicação - e havia demasiada identificação em regiões mais fundas e misteriosas: ele tinha a desconfiada aridez do sertanejo que apreende tudo como se fizesse esforço, e eu, a doce receptividade do habitante do recôncavo, que julga receber de graça os dons e as dores; ambos, no entanto, estávamos apaixonados pelas palavras e pelas imagens invisíveis.

Capinan sempre estivera á minha esquerda, digamos assim. Atuante no CPC da UNE, ele era o poeta revolucionário - o poeta engajado - da Bahia do inicio dos anos 60. Eu, que olhava com certo descrédito tanto as certezas políticas que alimentavam seus poemas quanto a prática de fazer poemas nascerem de certezas políticas, quaisquer que fossem, entrevia em sua atmosfera pessoal - e no que conhecia de seu trabalho - alguma coisa que estava muito além disso. Em suma, ele me parecia um poeta de verdade - e eu o considerava naturalmente superior a mim por isso, a despeito de minhas reservas para com a poesia participante. No momento de preparação do tropicalismo, ele, também já morando no Rio, depois de algum tempo escondido para

escapar à prisão em 64, estava amadurecendo os poemas que comporiam seu livro Inquisitorial, em que o amor pelas palavras e pelas imagens invisíveis predomina sobre a retórica ideológica. E quando isso acontece, naturalmente a própria ideologia se complexifica e se adensa, se transfigura. Embora ele politicamente estivesse na posição de estranhar nossas novas idéias, nunca se escandalizou com o que quer que disséssemos. Perpassadas de um humor cáustico e irônico, quase sádico, suas conversas eram, no entanto, amenas e nunca desembocavam em discussão. Ele antes tendia a complementar nossos raciocínios com enriquecedores corolários que por um triz não nos levavam para longe dos nossos interesses. Ficava sempre a impressão de que ele entendera bem demais, o que é o mesmo que dizer que ele não entendera. Desse modo, as conversas com ele, ainda que pacificas, não deixavam de ser algo tensas. E tanto mais o eram quanto a cada passo ficava patente que seu inevitável distanciamento - sua involuntária independência - se devia à originalidade de seu projeto pessoal como poeta, o qual crescia paralelo à sua atividade como letrista de musica popular. Havia nele como que uma pureza que o punha acima das bossas, elas manhas, das malandragens comuns do ambiente boêmio que freqüentávamos. E que ele passava muitas horas trabalhando seus poemas, ou lendo extensivamente poetas vários (eu adorava que ele me lesse poemas escolhidos de Miguel Hernández, que antes disso eu só conhecia de nome citado num poema de João Cabral) ou estudos sobre poesia (relevantíssimo que ele me tenha querido atrair o interesse para um livro de dois irmãos paulistas, poetas que não o entusiasmavam embora instigassem, como ele me disse, cujos nomes não guardei - eram Augusto e Haroldo de Campos, os líderes do movimento de poesia concreta surgido nos anos 50 e que viriam a ter participação

intensa na história futura do tropicalismo -, embora nunca tenha esquecido o nome do autor que a dupla tratava de ressuscitar criticamente: Sousândrade, o singularíssimo poeta romântico maranhense cujo "Inferno de Wall Street", com suas estrofes capsulares e multilíngües, seu tratamento dos aspectos materiais dos versos e suas imagens hermetizantes e inusitadas, que antecipavam - e até ultrapassavam – alguns procedimentos modernistas, Capinan me exibiu, conseguindo causar viva impressão em mim, sem, contudo, me fazer parar para estudar: eu estava demasiadamente envolvido nos escândalos que eu próprio queria desencadear).

Ao contrário de Capinan, Torquato Neto parecia entender imediatamente o que queríamos dizer, mas estava sempre disposto a discutir. Conversar com ele não representava para mim nenhuma tensão. Tínhamos uma identificação fácil e as discussões eram amigáveis. Ele me fora apresentado por Duda, em Salvador, aonde ele tinha vindo de sua Teresina natal para passar algum tempo antes de seguir para o Rio.

Também ele andava às voltas com um caderno cheio de poemas que um dia possivelmente seria um livro. Torquato adorava Drummond e suas poesias eram francamente drummondianas. Todas me pareciam bonitas, elegantes, soavam bem, sensíveis e sóbrias, delicadas e longas - e não tinham a ingenuidade política de Capinan. Mas a minha opinião sobre seus poemas não era diferente da sua própria: era como se ele ainda não tivesse feito o primeiro. E a ele faltava aquele comprometimento que fazia de Capinan um poeta, talvez bom poeta, talvez não tão bom, mas um poeta.

Torquato não errava, mas não estudava o bastante, não se sentia gravemente responsável pela poesia. Embora seu ouvido para os ritmos e para as rimas fosse muito mais espontaneamente sensível do que o de Capinan, e a delicadeza de sua imaginação sempre parecesse mais fluente.

Vivíamos no mesmo mundo: a comunicação entre nós era rápida e divertida. Diferentemente dos baianos, que tínhamos todos desenvolvido algum tipo de critica ao Rio de Janeiro, Torquato adorava o Rio à maneira dos imigrantes tradicionais, desejoso de afastar-se rapidamente de sua província de origem e integrar-se na vida carioca. Ana, a namorada com quem em breve se casaria, uma mulher inteligente e de personalidade muito forte, embora fosse baiana de nascimento tinha crescido no Rio e dizia rindo que odiava o sotaque que nós trazíamos de Salvador. Torquato gostava de sentir-se atuando na mesma cidade em que Antônio Maria atuara, em que Otto Lara Resende atuava, em que Rubem Braga atuava. Sobretudo, parecia-lhe um perpétuo milagre que ele vivesse na mesma cidade em que viviam Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues.

Por vezes, ele seguia um desses dois personagens na rua, sem se deixar perceber (assim ele acreditava), e era como se tivesse participado clandestinamente de um ritual secreto. O fato de um fotógrafo do centro da cidade exibir em sua pequena vitrine a ampliação de uma foto de Drummond, enchia-o de emoção. Não sei bem por intermédio de quem, ele foi introduzido nas reuniões da casa de Tereza Cesário Alvim, de onde voltava com histórias sobre Paulo Francis e Flávio Rangel que lhe pareciam sempre mais saborosas do que a mim que o ouvia com agrado, mais interessado nele do que no objeto dos seus relatos. As vezes ele confessava que seu

grande desejo era tornar-se jornalista no Rio, manter uma coluna. Comprazia-se em pedir a todos os motoristas de táxi que o conduziam pela Zona Sul, que tomassem a praia, pois – e aqui ele olhava sério para o motorista como se fosse a própria sensibilidade lírica desafiando o espírito prático - "é mais bonito". Os motoristas cariocas, metropolitanos práticos porém poéticos, fingiam não ouvir esse último adendo, e Torquato sorria maroto para mim, duplamente feliz: por fazer seu pequeno número de personagem folclórico da cidade, e por reassegurar-se de que essa cidade era o Rio de Janeiro. Eu o adorava. Nem com Duda, nem com Rogério, nem com Capinan, muito menos com Zé Agrippino - ou mesmo com Gil, cujo cerrado companheirismo que nos unia nunca tomou a forma de uma amizade intima e confessional - , eu me sentia tão à vontade como com Torquato. Ele bebia muito, às vezes mostrava-se depressivo, e terminou se suicidando - fim de longa série de tentativas malogradas - em 72, mas leveza é a palavra mais adequada para descrever a atmosfera que se instaurava para mim à sua aproximação.

Ele tinha feito parceria com Edu ("Pra dizer adeus", uma linda canção da dupla, tornou-se, como se diz, um clássico), e, da segunda metade de 66 até mais ou menos o meio de 67, manteve estreita amizade com Chico Buarque, que a essa altura já estava estabelecido no Rio com Marieta Severo. Chico era meu camarada de noites bêbadas em São Paulo, ao lado de Toquinho (que não bebia), antes de sua mudança para o Rio.

Eu ia a São Paulo participar de uma série de programas na TV Record, na qual caí por acaso. A canção "Boa palavra" - que eu tinha escrito no primeiro semestre de 65 e à qual não dava muita importância - terminou sendo

classificada em quinto ou sexto lugar no festival da TV Excelsior, e havia um prêmio. Fiz algumas viagens a São Paulo para ir buscar esse prêmio (era alguma coisa como uma passagem de ida e volta a Roma ou o dinheiro equivalente - e eu queria o dinheiro equivalente, pois pagava o aluguel do Solar da Fossa com os incertos direitos de "De manhã"), mas nunca consegui receber nada. Bethânia, já na fase dos shows de boate, tinha sido convidada para participar de um programa na Record chamado Esta Noite se Improvisa, que consistia numa competição entre cantores e compositores a quem era dita uma palavra para que um deles - aquele que com mais rapidez apertasse um botão que acendia um painel luminoso a seus pés - cantasse uma canção que a contivesse. Bethânia estava insegura, pois, embora fosse profissionalmente bom aparecer na TV Record, ela não tinha jeito para esse tipo de brincadeiras, e temia não acertar uma musica sequer.

Tentando mostrar a ela que aquilo era fácil (na verdade, era um jogo que fazíamos nas mesas do Cervantes, muito antes da existência do programa), sugeri que treinássemos: eu dizia uma palavra e ela tentava lembrar uma música, ela então dizia uma para que eu tentasse, sempre crescendo em dificuldade (de palavras freqüentes como flor ou coração até palavras raras como lancha ou considero). Estávamos numa lanchonete próxima à TV Record, onde Bethânia tinha de se apresentar para o ensaio. Rimos muito, pois enquanto Bethânia titubeava, eu não só localizava cada palavra numa canção como quase sempre a sabia cantar inteira. Um homem bonito e grisalho, que estava sentado num banco alto junto ao balcão, acabou de tomar o seu lanche, pagou e se dirigiu a nós dizendo: Eu sou Nilton Travesso, produtor da TV Record, como vai, Bethânia?', e, fazendo uma menção com o rosto em minha direção:

"Quem é ele?". Travesso já sabia de minha existência por causa de "De manhã" e, confirmado o que já suspeitava, isto é, que eu era o irmão de Bethânia que compunha canções, ele me convidou ali mesmo para participar do programa. Naquela mesma noite eu estreava na TV e a partir de então meu conhecimento de letras de canções brasileiras e minha memória se tornaram lendários.

Chico Buarque era meu maior competidor, com uma vantagem: seu repertório era extenso como o meu e sua memória igualmente fresca, mas ele era ainda capaz de inventar na hora canções tão bem-feitas que pareciam jóias da nossa tradição aos ouvidos dos responsáveis pelo programa. Ganhamos vários automóveis Gordinis – que vendíamos automaticamente sem sequer averiguar se perdíamos ou não alguma coisa nessa venda - nos meses que se seguiram à minha estréia. E eu fiquei, além de famoso, rico, para os meus padrões. Passei a ir quase semanalmente a São Paulo.

As noitadas com Chico e Toquinho eram deliciosas, e com isso São Paulo deixou de ser o lugar detestável da minha primeira experiência. Guilherme, que a essa altura se dividia entre São Paulo e Rio (e tentava nos convencer de que o Rio tinha sido ultrapassado), alugara um apartamento na avenida Paulista, onde me hospedava. Chico tinha um carro e sabia tudo da cidade onde crescera e estudara. Muitas vezes ele bebia demais, e nós tínhamos que acordá-lo para que nos levasse de volta para casa. Não nos dava medo o fato de ele ir praticamente dormindo até o assento do carro no qual, uma vez dada a partida, ele exibia uma destreza surpreendente. Toquinho era um rapaz doce e sólido, muito brincalhão, mas sem malandragem, o típico paulista que parece ingênuo aos olhos dos outros brasileiros. Chico, com seus lindos olhos verdes que

fixavam-se em nós com uma dureza diabólica, era dono de um humor mais sádico do que o de Capinan. Nessa época, sua beleza era extraordinária, mas, entre angelical e demoníaca, quase divina em todo caso, não me parecia sexualmente atraente, ao contrário da de Toquinho, cujos braços e pernas de matéria compacta e pele morena homogênea faziam surgir de vez em quando em minha mente uma alegre e vaga promessa homoerótica, o que me levou a brincar de chamá-lo, sem que isso causasse constrangimento, "meu noivo". Na verdade, as meninas eram o tema mais freqüente das nossas conversas. Chico fazia ciúmes de suas namoradas comigo e por vezes chegava a dizer a Dedé, no Rio, que eu as assediava. Uma noite ele me pediu que o acompanhasse à porta da casa de uma antiga paixão sua, cujos pais não queriam que ele namorasse, e que estava voltando naquele dia da Europa, onde passara longo tempo, para que lhe fizéssemos uma serenata. Estávamos todos bêbados e eu terminei subindo na árvore em frente à janela da moça, de onde cantei não sei se uma velha seresta ou uma canção do próprio Chico. Dedé ria das histórias que ele contava, mas me fazia perguntas ansiosas quando ficávamos a sós. A única vez que trai Dedé com uma dessas meninas de São Paulo, não foi com uma namorada de Chico, mas de Toquinho, e foi no Rio. E Chico nem chegou a saber.

Uma vez, foi aos nossos amigos em São Paulo que Chico assustou com uma história a meu respeito. Assim como eu ia muito a São Paulo, ele vinha muito ao Rio.

Numa de suas voltas, ele contou, com grave discrição, que eu tinha enlouquecido. Manteve a mentira até que eu aparecesse por lá. A notícia se espalhou entre os conhecidos, naturalmente, e Chico chegou ao requinte de detalhar para Toquinho, que ficara consternado, uma

visita que Bethânia me teria feito no sanatório: quase chorando, ele repetia o que eu teria dito ao vê-la na porta do quarto: "Sai, carcará! sai, carcará!". Quando voltei a São Paulo, encontrei diversas pessoas que se surpreendiam ao me ver, me olhavam demoradamente, prestavam demasiada atenção no que eu dizia. Muitos perguntavam: Você está bem?". É claro que eu reagia de modo estranho, o que reforçava a história inventada por Chico. Toquinho é que, depois de observar minhas respostas - pois ele tinha ousado fazer perguntas mais diretas -, teve a iluminação:" Filho da puta!", ele disse, "Chico é um filho da puta!". E riu, ainda um pouco contrafeito. Com o passar do tempo, Chico, que a essa altura já era uma grande estrela - de certa forma, ele tinha passado a ocupar o lugar de Edu, com o estouro da singela marchinha "A banda" no festival da Record de 66 -, foi se demorando mais e mais no Rio, até que veio de vez e, paradoxalmente, por morarmos na mesma cidade passamos a nos ver menos. Ou talvez tenha sido simplesmente que eu, à medida que ele se transferia para o Rio, fui me demorando mais e mais em São Paulo. Mas cheguei a presenciar um dos primeiros encontros determinantes entre ele e Marieta, numa festa no Solar da Fossa. E depois que eles passaram a morar juntos eu os visitava de vez em quando. Mas Torquato criou o hábito de freqüenta-los assiduamente.

Não foi sem desconfiança que Torquato recebeu as primeiras noticias de que nós nos empenharíamos em subverter o ambiente da MPB. A essa altura, eu já me sentia profissionalmente estável: as apresentações semanais no Esta Noite se Improvisa me asseguravam algum dinheiro e fama, e minha canção "Um dia" tinha ganho o prêmio de melhor letra no mesmo festival que consagrara Chico. Na altura das reuniões de catequese organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário

transformador: os Beatles, Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas da expressão rural do Nordeste - tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de idéias que defendíamos. Ele superara as resistências iniciais por possuir uma inteligência desimpedida. A partir de então, sua concordância com o projeto passou a ser orgânica, e se algo podia parecer preocupante era justamente sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasiada ferocidade. Enquanto Capinan parecia ocultar no fundo da alma o que sempre restaria de resistência aos riscos antinacionalistas, antipopulistas e até vulgarizantes de nossa empreitada, Torquato, demonstrando entender de fato o sentido de se assumirem esses riscos, mostrava-se pronto para se tornar um arauto algo intransigente.

Uma discussão que lembro ter tido com Torquato é reveladora de sua maneira de viver a passagem. Creio que, já em 67, começou-se a falar num filme B brasileiro de que Glauber tinha gostado, À meia-noite levarei tua alma, dirigido pelo paulista José Mojica Marins. Tratava-se de um filme de terror feito com a precariedade de um espetáculo de circo miserável em que Glauber dizia ter entrevisto um Nietzsche primitivo. O diretor - seu nome (real), José Mojica, tirado do de um ex-frade cubano (ou mexicano) que fez fama nos anos 50 cantando canções sentimentais com empostação lírica, era já uma obra-prima de kitsch latino- americano - circulava usando a mesma capa preta e as longas unhas exibidas pelo tipo que criara no filme (e nos filmes que fez subseqüentemente), um blasfemador macabro chamado Zé do Caixão.

Era já interessante que ele fosse um estreante independente, uma figura solitária no panorama do cinema nacional. E, ao contrário de Walter Hugo Khoury, um outro franco- atirador, autor de filmes europeizados e francamente elitistas, Marins era – em todos os sentidos - popular. No filme, ele ao mesmo tempo que expunha as imagens reveladoras da nossa miséria, investia contra as convenções religiosas inimigas de uma vontade individual desassombrada. O imaginário católico aparecia mesclado à pornografia do terror. Tudo isso com truques visuais risíveis e diálogos que revelavam semi-analfabetismo. Torquato insistia em que era puro charme de Glauber (e meu) demonstrar interesse estético por tal monte de lixo. Ele não acreditava que eu visse ali uma versão radical do que Glauber tinha tentado em Terra em transe. Mas era de fato difícil, àquela altura, admitir-se uma postura crítica que, pouco mais tarde, veio a ser lugar-comum (passou-se a rever A mosca da cabeça branca, Freaks, O incrível homem que encolheu com olhos deslumbrados no Electric Cinema de Londres em 69, quando cheguei lá: e o próprio Torquato é ainda hoje lembrado por sua participação como ator em Nosferatu no Brasil, filme feito nos anos 70 por Ivan Cardoso, iniciando um culto a Mojica Marins e afins, culto esse defendido com ferocidade por Torquato na coluna que assinava então num jornal carioca, de onde dirigiu, em nome de um cinema "marginal", uma campanha contra o Cinema Novo com a qual eu nunca consegui me identificar.)

Mas Torquato estava mais próximo de mim também em compreender que, se Capinan se dispunha e preparava para ser o que antigamente se chamava de poeta, nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia. De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais

do ofício. Tinha a ilusão de que se podia utilizar o hábito de chamar os sambistas de morro de poetas - e a adesão total de Vinícius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular - para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado das palavras. Na verdade, eu nunca tinha, até então, ousado pensar em ser poeta: minhas tentativas se deram no desenho e na pintura, na prosa crítica (cinema e música popular) e na canção; "poeta" inspirava demasiada reverência, metia medo e vergonha, eu tinha sempre me retraído ante a idéia. Mas eu imaginava para mim, desde criança, uma espécie de "grandeza", alguma forma elevada de celebridade que eu já estava acostumado a considerar uma fantasia perfeitamente dispensável mas que me dispunha a cumprir (e mesmo a desejar) se me parecesse que a oportunidade se apresentava: a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria - embora não fosse poesia. Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber - sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. Á altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. Eu podia ser um pouco Glauber, um pouco João Gilberto, com esse novo repertório de idéias que lançaríamos no seio da música popular. E a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência.

Sentia-me assim superexcitado pelo que se delineava diante de mim. E Torquato entendia minha excitação e,

desde que se converteu ao ideário, partilhava-a comigo.

Hoje considero o ridículo da pretensão de ser "meio Glauber, meio João Gilberto". Mas o ridículo não reside em a pretensão ser demasiado grande - as idéias pretensiosas, mesmo quando ridículas, são motor e sinal de energia criadora. O ridículo está em ser errada a equação.

Felizmente não se faria possível ser "um pouco Glauber, um pouco João": isso era apenas um modo tolo de eu me dizer que tinha de me tornar eu mesmo.

BAIHUNOS

É claro que eu não me via realizando essa aventura poética em meu próprio nome. O senso de grupo que eu tinha era imensamente forte. Quando Rogério, ouvindo-me argumentar entusiasmado, provocou-me dizendo que eu era apenas um apóstolo e que Gil é que era o profeta, pareceu-me que ele lia meus pensamentos mais recônditos. Eu me sentia responsável por uma grande e bela tarefa, pois Gil e Gal (e também Bethânia, apesar de seu grito de independência) necessitariam sempre de minha orientação, direta ou indireta, mas a verdadeira mensagem poética se daria através do grupo - e a partir de Gil. Nunca foi, em nenhum nível, obscuro para mim que o grupo coeso ao qual eu pertencia era formado por nós quatro, acontecesse o que acontecesse. Eu sentia assim desde o Teatro Vila Velha. Por um lado, Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Fróes, Piti, Fernando Lona, e, por outro, Alvinho, Duda, Waly, Roberto Pinho, e, depois, Rogério, Agrippino, Guilherme, Torquato e Capinan, eram colegas ou amigos, amados e admirados, às vezes uns mais que outros, mas sem que significassem o que nós quatro significávamos para mim. Duda e Waly e Torquato e mesmo Rogério foram meus amigos num grau de intimidade que minhas relações pessoais com Gil ou Gal nunca atingiram. Mas a visão que eu tinha da unidade de destino de nós quatro, a certeza de que éramos companheiros num nível de luta que os outros não conheceriam, destacava o quarteto. Talvez fosse apenas a captação da vocação para o estrelato - e quantas vezes, ai de mim, passados muitos anos desses dias heróicos, não pensei que talvez tudo não tivesse passado de uma mera atração para o estrelato mais vazio! -, mas o fato é que eu via uma luz

intensa sobre nós que não parecia pousar sobre os outros. Eu não vivia o que se me apresentava como o preenchimento de ambições individuais minhas. Na verdade minha convicção íntima era de que, uma vez atingido o Ponto de não-retorno, eu deixaria os três à sua própria sorte - Gil, o verdadeiro músico; Gal, a verdadeira cantora; Bethânia a verdadeira estrela dramática do canto - e procuraria meu caminho como cineasta ou na literatura. "Em um ano, um ano e meio estarei livre", pensava.

O dinheiro entrava como uma avalanche. Na verdade era muito pouco: os Gordinis da TV Record, os trocados dos direitos. Mas me parecia muito. Até então, eu vivera, mais do que com os incertos e minguados direitos, com o dinheiro de Dedé (de seus sucessivos empregos) e ajudas bem-vindas e substanciais que Minha Daia discretamente enviava da Bahia para mim: tudo isso me assegurava o quarto no solar, uma vitamina de abacate com waffles à guisa de café da manhã, cigarros e cinema, já que a refeição principal (era almoço ou jantar) eu fazia na casa da avó de Dedé. Como nunca pude me interessar por dinheiro, e, portanto, desconhecia os mecanismos que ele desencadeia, eu achava que, se com a mudança de situação por causa do Esta Noite se Improvisa já passara a haver tanto, quando eu estivesse de fato profissionalizado poderia ganhar bastante para ficar longo tempo sem trabalhar: nunca me passou pela cabeça que fosse necessário ou mesmo desejável passar a levar uma vida menos modesta. O curioso é que não me parecia que nós fôssemos ser frustrados na expectativa de entrar com peso no cenário da MPB. Não era algo que eu quisesse ou em que acreditasse: era uma constatação do inevitável, considerando-se todos os dados. E era uma tarefa. Minhas conversas com Torquato, com Rogério, com Duda, com Waly, me enriqueciam

intelectual e existencialmente, mas os protagonistas do que ia se passar éramos Gal, Bethânia, Gil e eu. Eu imaginava, no entanto, que, uma vez cumprida a missão, eu me desvincularia do grupo dos quatro para desenvolver estudos e trabalhos com Duda ou Waly. Ou sozinho.

É interessante notar que, aqui, dois grupos se superpunham numa interseção. De um lado, os que viriam a ser os tropicalistas (grupo que incluía Torquato, Capinan e Rogério - e em breve incluiria um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como o "grupo baiano": nós quatro. Bethânia é que, com sua recusa em militar, deixava evidente esse desenho. E eu no fundo agia como quem sempre poria o tropicalismo a serviço do grupo-núcleo, e não o contrário. Na verdade havia uma tensão entre esses fatores. Em 66, eu intuía o movimento sugerido por Gil como uma ação necessária para regenerar o tecido da MPB, mas esse grande acontecimento seria também, a meus olhos, uma espécie de estratégia de lançamento definitivo do grupo baiano, com seu peculiar repertório de interesses. Ora, como esse repertório significaria de todo modo uma transformação dos critérios de gosto então vigentes, nossa entrada em cena só podia se dar através de um movimento de ruptura. Mas essa entrada na verdade já se dera com a explosão popular de Bethânia e a complexificação de sua figura pública a partir dos shows de boate. E com a freqüente exposição do talento de Gil no Fino da Bossa. Que nossa chegada representava ao menos uma ameaça de ruptura, já era notório. No final dos anos 80, o jornalista carioca Paulo Francis escreveu de Nova Iorque para um jornal de São Paulo que, ao ver Bethânia cantando o "Carcará" em substituição a Nara Leão em 64, percebera que o Rio mudara e ele passara

desde então a considerar aquele momento como o marco da vinda "dessa gente" (que ele despreza) para o Rio; nos anos 70, o jornal carioca O Pasquim nos apelidou de Baihunos, numa campanha insistente em nos chamar de bárbaros invasores; mas já em 66, na altura dos episódios que estou narrando, falava- se com um misto de carinho, curiosidade e desconfiança sobre o "grupo baiano": inventou-se o termo báfia (um trocadilho com máfia) para caracterizar nossa alegada tendência à ajuda mútua, no que fomos também comparados aos judeus, e, last but not least, circulavam rumores que inspiraram o termo surubaiana, que podia ser apenas uma forma apimentada de referir-se ao tratamento terno usual entre os membros do grupo (ou um outro modo de dizer "bâfia"), mas sugeria a intuição de uma mensagem sexual que se temia (e talvez secretamente se desejava) de nós.

Gal e eu não éramos famosos como Gil e Beta, mas estávamos terminando de gravar um disco que de todo modo nos faria prestigiosos. A rigor, não havia necessidade de nenhuma estratégia de lançamento (expressão que, de resto, nos pareceria de todo estranha naquela época): profissionalmente as coisas estavam andando muito bem. O movimento que Gil tentava organizar era antes um gesto generoso para com a música popular, e, pensando objetivamente, arriscado para nossas carreiras. No entanto, para mim a própria idéia de missão caracterizava o possível movimento como necessário - e isso trazia um certo ar de infalibilidade ao sucesso do empreendimento. E, se risco houvesse, era claro que devíamos encará-lo, se quiséssemos ser conhecidos pelo que de fato éramos. Mas já éramos conhecidos - e não era pelo que não éramos. Apenas, só podíamos crescer numa direção que passasse pelo elenco de temas e problemas daquilo que

veio a se chamar de tropicalismo. Eu encorajava a impaciência de Gil porque, no meu desejo fantasioso de fazer uma intervenção drástica na MPB e depois me retirar, eu só podia ver essa ruptura que fatalmente representaríamos acontecendo bruscamente.

O fato de Bethânia já ter exposto o essencial de suas potencialidades - o que não acontecia com os outros três - colocava-a numa posição diferente. Mas se ela havia chegado lá antes, era porque ela era diferente: sua personalidade, seu temperamento, seu destino destacava-a, e por essa razão todos viam como mais ou menos natural que ela não quisesse tomar parte num movimento. Esse movimento a incluía, sem embargo, e isso justamente porque ela detinha, desde o nascedouro da empreitada, parte da produção da sua temática fundamental. Quanto a mim, eu via minha inteligência sendo convocada a toda hora pelas novas configurações que desencadeamos: eu vivia o transe.

Panamérica, o livro de Zé Agrippino, saiu finalmente. Numa entrevista ao jornal do Brasil, se não me engano, ele tinha escolhido como exemplo do que não gostava, por total incapacidade de identificação, a música de Gilberto Gil: "Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência". Tudo era muito mole e ele era um homem urbano, do mundo moderno, não podia se reconhecer nessas manifestações da cultura brasileira.

Lembro que li essa entrevista na casa de Torquato, ao pé da ladeira dos Tabajaras, em Copacabana. Torquato, que conhecia pouco Agrippino, achava tudo aquilo tolice. Duda localizou imediatamente as ambições beatniks do entrevistado (que ele também conhecia muito pouco) e

as descartou como sendo falsa novidade. Eu me incomodei com a rejeição explícita a Gil. Mas a escolha de seu nome me intrigava e, subterraneamente, me enchia de orgulho: afinal, Gil não era ainda um grande cartaz tampouco podia-se dizer que ele representava a MPB como um todo - ele não era um ídolo de massas nem mesmo um autor de imenso prestígio no primeiro time -, então por que Agrippino tinha escolhido justamente ele como figura paradigmática de uma sensibilidade à qual se opunha? Parecia-me uma secreta homenagem a Gil. E, confesso, uma mensagem ainda mais secreta enviada ao meu senso crítico. De fato, conhecendo Agrippino como eu conhecia, eu sabia que se quisesse desmerecer alguém, ele simplesmente evitaria (na verdade esqueceria) o nome desse alguém. Gil era, de todo modo, muito mais famoso que Agrippino - e atacar alguém famoso era boa tática propagandística para um autor rebelde e iconoclasta. Mas que ele atacasse um iniciante (e Gil era então um famoso iniciante) era prova de sua certeza da grandeza do futuro deste. E, como ele me conhecia de perto, no pacote vinha uma provocação, um desafio e algumas sugestões. No fim dos anos 80, Agrippino, retirado e solitário, aceitou conceder entrevista pretextada por homenagens que lhe prestavam jovens admiradores de São Paulo, e nessa entrevista disse lembrar-se dos baianos tropicalistas mas nunca ter-se interessado muito "por esse pessoal". Eu sei que ele estava sendo sincero desta vez como da outra: nunca se interessara muito) pelo que fazíamos, por algum tempo interessou-se até mais do que esperava, e por fim reencontrou a antiga e mais resistente indiferença. Eu sabia, à época daquela primeira entrevista, que seu interesse era pouco, mas esse pouco era muito para mim. O que eu considerara uma secreta homenagem a Gil (e uma mensagem secreta dirigida a mim) era possivelmente algo ainda

mais secreto para ele próprio. Ele escolhera Gil ao acaso - a proximidade, a amizade com Rogério, comigo etc. sem dúvida fizeram o nome surgir em sua mente e certamente não precisara calcular para conhecer as vantagens e desvantagens possíveis que essa escolha acarretaria para ele, para Gil, para nós. O abalo produzido em mim por sua opinião sobre Gil não fora, na verdade, muito grande: eu apenas dava muita importância ao fato de ele dar alguma importância a nós. E isso era tanto mais assim quanto eu me assombrava com o livro que ele acabara de publicar.

Panamérica não tinha nada a ver com o que eu conhecia e amava como literatura. Um exemplo: "Naquele canto escuro atrás da pilha de latas onde eu, Marilyn Monroe e Marlon Brando nos encontrávamos era mais escuro. Eu levantei a saia de Marilyn Monroe e fiz com que ela sentasse no meu membro vertical e rijo. Marilyn se movimentou para cima e para baixo, e Marlon Brando excitado se masturbava olhando para Marilyn que subia e descia sentada sobre meu membro rijo. O diretor Cecil B. De Mille e o ator Tony Curtis voltavam empurrando o carrinho cheio de conservas. Eu, Marlon Brando e Marilyn Monroe mantivemos o rosto impassível acima da pilha de latas esperando o diretor e o ator. Nós três éramos vistos por Cecil B. de Mille da cabeça para cima, o corpo estava escondido atrás da pilha de latas. Cecil B. de Mille passou acompanhado de Tony Curtis e nós o cumprimentamos com a cabeça, e em seguida Marilyn recomeçou a se movimentar para cima e para baixo sentada no meu membro rijo". Outro: "Che Guevara perguntou qual a arma que eu levava e eu mostrei uma faca pontiaguda e enferrujada. Che Guevara perguntou se eu não tinha revólver, e eu disse que tinha vendido o revólver que pertencia a meu pai. Naquele instante eu lamentei ter vendido o revólver, mas Che Guevara disse que estava

bem com aquela faca e todos nós tínhamos confiança no que ele dizia, e Che Guevara falava de uma forma rápida, segura e tranqüila, que eu e os outros guerrilheiros que apareceram escondidos na vala nos sentíamos corajosos e capazes de vencer a batalha".

Cada capitulo é um longo parágrafo único, em que as figuras muitas vezes agigantadas de celebridades de Hollywood, do mundo político, esportivo ou musical - todas universalmente reconhecíveis - relacionam -se com um narrador de linguagem repetitiva e imaginação acelerada, que em nada se parece com um escritor. O texto segue numa marcha cerrada, impassível em face das enormidades que se descrevem e narram, sem sutilezas ou variações de tom. O próprio aspecto gráfico ou diagramático das páginas - uma sucessão de retângulos idênticos formados por palavras que os preenchem totalmente, sem a respiração de um espaço em branco, um diálogo, um travessão sequer - produz uma sensação de severa monotonia visual que o caráter exuberantemente onírico do que é narrado não destrói. As repetições dos atributos dos personagens e cenários funcionam como epítetos fugazes. As palavras expõem visões: não há nada além de superfícies. Nenhuma concessão à psicologia ou à sociologia, por um lado; e, por outro, nenhuma indulgência com formalismos ou elegância estilística.

Para quem vinha da prosa rendilhada e lingüisticamente culta de Guimarães Rosa - depois de ter passado pela secura de Graciliano Ramos e pela hipersensibilidade de Clarice Lispector -, Panamérica era um choque e um desafio.

Tal como no caso de Terra em transe, Duda descartava a possibilidade de aderir a uma tal aventura. Era evidente

que ele gostara muito menos do livro de Zé Agrippino do que do filme de Glauber - mas eu próprio não poderia dizer que me comprometeria com a defesa de Panamérica como me comprometi com a de Terra em transe. Em primeiro lugar porque este prometia a inauguração de um imaginário e de um ideário, enquanto no livro de Agrippino era o ideário e o imaginário já estabelecido em conversas no Solar da Fossa sobre Edgar Morin que aparecia sem nada que se assemelhasse a um tratamento literário) para lhe dar textura. Depois, agora tratava-se de um livro - e era sempre menos arriscado expor julgamentos definitivos sobre um filme do que sobre um livro. De todo modo, Panamérica, embora não sendo uma leitura propriamente agradável nem fácil de se recomendar, me parecia uma obra mais inteiriça e uniforme do que o filme de Glauber. Duda dizia que as virtudes que eu queria ver no livro talvez estivessem presentes nele se ao menos ele fosse melhor escrito, mas eu considerava a radicalidade do projeto e decidi que ele merecia atenção.

Além disso, deslumbrado como sempre fui com a inteligência sui generis de Agrippino, eu naturalmente desconfiava antes de minhas deficiências do que das dele: quando, durante a leitura, meu julgamento tendia para o negativo, eu procurava pensar duas vezes.

O grande cientista brasileiro Mário Schemberg, físico e conhecedor de literatura, um intelectual refinadíssimo, já então nos seus sessenta anos, escreveu na orelha do livro que Zé Agrippino tinha nos dado "uma epopéia contemporânea do Império Americano". Schemberg era comunista e também um grande matemático interessado em sabedoria oriental (do Mahabharata ao Zen). "O aparecimento de novas mitologias", dizia ele, "é um dos aspectos mais importantes da vida do século XX. O seu

impacto sobre a cultura se vem fazendo sentir com amplitude cada vez maior, atingindo formas tradicionais de expressão artística como a literatura e as artes plásticas, depois de se ter manifestado no cinema e nas histórias em quadrinhos [...] José Agrippino tomou do cinema figuras mitológicas, assim como uma técnica de narração por imagens [...] fugindo a qualquer análise psicológica. [...] Combina uma descrição minuciosa, inspirada na Ilíada, com uma imaginação fantástica autêntica, que se relaciona com a das aventuras de Gulliver. Homero e Swift são as duas grandes influências literárias de José Agrippino."

Apresentando um livro que nem podia ser um sucesso de vendas nem chegaria (como não chegou) a ter prestígio entre os literatos brasileiros (e como despertar o interesse de estrangeiros sem sequer uma esperança de tradução?), Schemberg afirmava com tranqüilidade: "Panamérica representa uma contribuição de importância internacional para a utilização de alguns dos mitos fundamentais contemporâneos". Eu meditava longamente sobre essas palavras e não me sentia na posição de endossá-las ou desmenti-las. (Elas – que foram escritas a partir de um comprometimento profundo e não eram meros elogios retóricos de orelha de livro - permanecem solitárias até hoje como opinião de peso intelectual favorável ao livro de Agrippino.) Afinal, eu nunca tinha lido Homero ou Swift (embora soubesse, naturalmente, do que se tratava), e as considerações de Morin (seriam só dele?) sobre a nova mitologia na cultura de massas, que para mim ainda eram escandalosa novidade, pareciam ser para Schemberg (como de fato sempre pareceram ser para Zé Agrippino) uma evidência banal. As conversas com Rogério tinham me levado a encontrar um prazer estético insuspeitado nas revistas em quadrinhos, prazer que eu imaginava inspirador de

uma prosa poética em tudo diferente do estilo algo tosco, algo clássico de Zé Agrippino. Digo clássico (e eu pensava exatamente nesses termos na época) porque a escolha de palavras meramente designativas de objetos ou ações, a absoluta ausência de gírias ou polissemia, a univocidade das sentenças dava ao texto uma aparência de necessidade e perenidade, em que nada dependia, para o entendimento, do tempo em que ele fora escrito ou fosse lido: tudo era para durar para sempre - e isso numa peça de ficção que começa com o narrador dirigindo Burt Lancaster num épico hollywoodiano, e termina com a Estátua da Liberdade correndo por sobre uma multidão humana como um homem anda entre formigas. Os personagens eram todos da mitologia dos mass media e o critério era que seus nomes fossem reconhecidos internacionalmente à primeira menção. Numa cena em que o narrador, depois de matar o adido militar americano, foge e se confunde com um grupo de turistas que vão visitar o Cristo do Corcovado, a descrição do passeio não deixa dúvidas de que se trata do monumento carioca.

Mas, ao contrário das estrelas de Hollywood, dos grandes políticos europeus, dos revolucionários cubanos - e da própria Estátua da Liberdade -, que são mencionados sem explicações, pois seus nomes já dizem tudo, o Cristo do Rio é descrito com objetividade detalhista (embora com pequenas e calculadas distorções), como algo remoto ou imaginado, sem que se diga o nome da cidade ou do morro famoso sobre o qual se ergue. Na primeira página já o narrador avista de seu helicóptero um "negro" que segura um lança-chamas; a expressão "o negro" é repetida várias vezes nesse primeiro capitulo, num tom totalmente estranho ao modo de no Brasil se pensar a aparência racial de alguém: soa demasiadamente precisa e objetiva, sem nenhuma carga

afetiva - seja paternalismo, orgulho, eufemismo, ternura ou repulsa. Instaura- se imediatamente um estranhamento entre o leitor e o livro que durará até a última página. A impressão de que se diz "o negro" para colocar- nos numa perspectiva norte-americana logo se desfaz para dar lugar á implacável neutralidade do olhar do narrador, que parece escrever em pedra. Ele conta na primeira pessoa as peripécias que vive como se fossem sonhos demasiadamente físicos: luta com o gigante Di Maggio, ama Marilyn de todas as formas, e termina boiando no espaço entre destroços do Ocidente.

Um ano depois, eu veria realizações de Agrippino como diretor teatral - e, mais tarde, cinematográfico - de que gostei absolutamente, e que recomendaria sem restrições: sua firmeza de propósitos, a adequação da produção à inventividade, a nitidez do acabamento e a humilhante superioridade de sua combinação de domínio dos meios com liberdade de visão me entusiasmavam. Mas Panamérica não me fez colocar Agrippino acima dos escritores de que eu gostava, nem me senti animado a recomendar sua leitura a quem quer que fosse, ao passo que Terra em transe confirmava Glauber como o maior dos cineastas brasileiros - e eu o aconselhava a todo o mundo. Nos anos 70, ouvi Rogério Duarte elogiar Panamérica justamente por suas virtudes técnicas: "O livro é sobretudo muito bem escrito", ele dizia, como se isso tivesse sido desde sempre ponto pacífico. E eu próprio hoje observo que a qualidade do texto de Agrippino parece evidenciar-se com o tempo. Em 67, o único comentário que ouvi de Rogério a respeito do livro, feito em presença do autor numa mesa do Cervantes, foi a constatação de que o que este escrevia não pertencia a nenhuma linhagem da literatura brasileira, com exceção talvez dos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade. "Muito paulista!", Rogério dizia, não sem uma

gota de desdém, "não tem nada a ver, por exemplo, com a prosa de Guimarães Rosa; e tem muito eu, eu, eu, muita repetição do pronome pessoal", ao que Agrippino respondeu: "A repetição do eu deve ser por causa do hábito de ler em francês e inglês", e, com um desprezo agressivo: "Guimarães Rosa, NÃO!"; quanto aos paulistas, "Mário de Andrade, não, esse não tem nada. Oswald de Andrade, sim, é o único que tem alguma coisa". Eu que, a essa altura, conhecia pouco de Mário e nada de Oswald, não poderia imaginar que este último seria o ponto de união entre todos os tropicalistas e seus mais antagônicos admiradores. Sem dúvida, o encontro posterior com a obra de Oswald de Andrade, entre outras coisas, contribuiu para que eu valorizasse melhor a literatura de Agrippino. Em 67, seu livro radical - e possivelmente pioneiro no mundo – apenas encheu minha cabeça de perguntas a respeito de literatura no Brasil e na América Latina, a respeito de literatura no mundo periférico à grande economia mundial, a respeito de literatura. Essas perguntas não perderam sua pertinência ainda hoje. Em suma, Panamérica, parecendo algo muito posterior ao tropicalismo, não o influenciou: na verdade, o livro por pouco não inibiu seu aparecimento. E o alongar-me eu aqui sobre ele significa que ainda pergunto ao mundo o que é que de fato ele é afinal.

Rejeitando a baianidade de Gil a partir de um ponto de vista paulistano, sem saber ainda que Gil queria estar mais próximo dele do que dos cariocas, e lançando um livro de tão grande impacto como esse, Agrippino me dera um ponto de referência inestimável para a medição do peso dos nossos atos.

ALEGRIA, ALEGRIA

Quando Domingo, o disco que gravei com Gal, foi lançado já estávamos em 67. Muitos dos nossos colegas cariocas reagiram a ele com muito maior entusiasmo do eu esperaria. Lembro de rostos enternecidos e comentários que pareciam carícias sinceras. A atitude de joão-gilbertianismo radical, combinada com uma originalidade que muitas vezes provinha mais de nossas limitações do que de nossa inventividade, comovia bons músicos algo cansados dos tiques jazzísticos freqüentes em seu ambiente. Uma gota de sabor regional (verdadeiro ou falso completava o encanto desse disco modesto. Eu ficara especialmente bem impressionado com os arranjos de Dori Caymmi, que também assinava a produção. Francis Hime e Roberto Menescal, os outros dois arranjadores envolvidos, sem dúvida confirmaram sua capacidade técnica e sua imaginação, mas para mim foi Dori quem tornou possível que Domingo fosse o primeiro produto do grupo baiano que ostentava liberdade em relação aos vícios musicais da época. Eu tinha finalmente algumas soluções parciais para os problemas que eu tentara discutir com Boal e não tivera coragem sequer de abordar com o maestro Cipó, quando da gravação do primeiro LP de Bethânia.

A gravadora encarregou-se da programação visual. Gal e eu fomos levados para o Outeiro da Glória, perto do centro do Rio, para sermos fotografados em frente à igrejinha antiga, para que parecesse que estávamos na Bahia. Eram fotos em preto e branco, e a que foi escolhida é simpaticamente inconclusiva e despretensiosa. Mas um desenhista do departamento de arte da companhia cercou-a daquelas letras que parecem

estar se derretendo, e de motivos decorativos igualmente em liquefação - tão característicos da arte gráfica mais vulgar dos anos 60 -, em tons de azul e rosa fortes, e eu fiquei deprimido. O texto que eu escrevi para a contracapa era bom. Sincero e claro, ele rendia homenagens íntimas, trazia muito de Santo Amaro e de Salvador em duas ou três linhas, e, sobretudo, dava conta da defasagem entre o que o disco continha e meus interesses de então: anunciava uma virada para o "futuro" em que eu estava engajado. quase enunciava o tropicalismo.

Mostrei a Zé Agrippino e a Rogério, em meu apartamento do Solar da Fossa, o primeiro exemplar do disco. Ansioso pela reação de ambos a meu texto – uma vez que eu não tinha vitrola para ouvirmos as canções -, já estava me preparando para pedir desculpas pela ilustração quando Agrippino, depois de parecer ter lido umas dez palavras da contracapa, virou-se para mim e disse: "Gostei muito da capa com esses desenhos e letras coloridas". Surpreendi-me, mas tive coragem de dizer que discordava. Ele fez uma cara desalentada, como se tivesse que voltar sempre muito atrás no seu caminho por causa da lentidão dos outros. Rogério, que trabalhava profissionalmente como programador visual de uma editora de livros e era um eloqüente teórico do desenho industrial, pôs-se no meio com observações técnicas muito específicas que serviam mais para desautorizar minha estranheza diante da opinião de Agrippino do que para esclarecer o sentido desta. No entanto, ele dizia claramente desaprovar a capa quase tanto quanto eu.

Na noite em que minha canção "Um dia" foi apresentada no festival da TV Record de 66 - por Maria Odete, a mesma cantora que "defendera" "Boa palavra" no da

Excelsior, uma moça de voz potente e ouvido preciso, e que, sendo-me uma total desconhecida, fora escolhida pelos organizadores -, Guilherme Araújo me emprestara um terno seu para que eu estivesse bem vestido, pois os compositores concorrentes eram eventualmente flagrados pelas câmeras, sentados na platéia.

Como eu tinha encontrado o teatro lotado, juntei-me aos espectadores que se sentaram no chão do corredor atapetado entre as fileiras de poltronas. Não sei se isso influiu na reação dos telespectadores à minha aparição fugaz. O fato é que até hoje ouço nas ruas, por parte de desconhecidos, a descrição vívida da lembrança do momento em que me viram de paletó, sentado no chão, ouvindo a música e recebendo a notícia do prêmio de melhor letra. Poder-se-ia dizer que, tendo eu me tornado muito famoso nos anos subseqüentes, essas pessoas comprazem-se em reviver comigo o instante dessa primeira aparição como se fosse uma reminiscência íntima compartilhada. Mas o curioso é que no dia seguinte à apresentação do programa já me abordavam nas ruas para comentar a cena - e no mesmo tom. Para mim, o que ressaltou naquele primeiro momento foi o poder da televisão. Alguns segundos no ar e de repente milhares de pessoas têm uma definição afetiva a seu respeito.

A TV Record tinha uma tradição de programas musicais de boa qualidade. Elisete Cardoso e Ciro Monteiro, os grandes veteranos, eram seus contratados desde os anos 50. Roberto Carlos e a Jovem Guarda apareceram como uma diversão despretensiosa para adolescentes nas tardes de domingo. O Fino de Elis, até então campeão de popularidade, começava a perder terreno nas pesquisas de audiência para a turma do iê-iê-iê. Isso - a guerra iê-iê-iê versus MPB - era um velho tema de discussão nas

reuniões do Teatro Jovem, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades. Mas agora invadira as salas da diretoria da TV Record.

Elis, que tinha ido passar férias na Europa, assustara-se, ao voltar, com a queda de popularidade de seu programa em horário nobre e a ascensão do competidor das tardes de domingo. Paulinho Machado de Carvalho, dono e diretor-geral da emissora, convocou uma reunião com todos os mais importantes representantes da ala MPB para encontrar uma solução em conjunto. Além de Elis, foram chamados Wilson Simonal, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Gil.

Vandré, um paraibano bonito e carismático, tinha sido parceiro de Carlos Lyra e, no festival do ano anterior, dividira com Chico o primeiro lugar, contrapondo a "A banda" sua potente "Disparada". Esta bela canção, magistralmente interpretada por Jair Rodrigues (com a presença marcante de Airto Moreira na percussão, tocando uma caveira de burro que nós não sabíamos que já tinha sido um truque de grupo cubano em filme de Hollywood, era uma moda caipira modernizada e politizada com mestria composicional que lhe dava uma dimensão épica. A retórica revolucionária aqui encontrava seu tom adequado. É curioso pensar que "A banda" de Chico e a "Disparada" de Vandré empataram nesse concurso, quando se tem em mente que aquela canção de Chico, que o fez definitivamente popular, está muito aquém de sua grandeza como poeta e músico, enquanto a "Disparada" é muito superior ao que Vandré fez antes ou depois. Gil ainda não tinha em seu currículo um feito semelhante ao de Vandré, mas Elis tinha gravado com sucesso uma canção sua e ele próprio era figura freqüente em seu programa, com talento exuberante o suficiente para que se tivesse certeza de

seu grande futuro. Ao receber o convite para participar do encontro marcado por Paulinho Machado de Carvalho, Gil lhe pediu permissão para levar-me. Paulinho acedeu, com a ressalva de que eu não teria direito a falar. Eu iria como mero ouvinte, na condição de conselheiro de Gil.

Elis, acompanhada de seu marido Ronaldo Bôscoli, o grande letrista e agitador da bossa nova, já então produtor de TV, era, naturalmente, o centro das atenções. Todos falaram com entusiasmo sobre a necessidade de defender nossas características culturais. Geraldo Vandré chegou a ficar com os olhos cheios d'água, tomado pela própria eloqüência. Gil corroborou as heróicas intenções, somando a elas alguma reflexão sobre os novos meios de comunicação de massa, restos quase irreconhecíveis dos seus discursos na casa de Sérgio Ricardo. Paulinho Machado de Carvalho, depois de ouvir todos, concordar com as indignações e alistar-se no exército de salvação da identidade nacional, propôs que, em vez de se tentar revitalizar o Fino da Bossa, se criasse um novo programa, desta vez democratizando as lideranças, distribuindo entre as estrelas crescentes as responsabilidades. Quatro núcleos se criaram: um de Elis, um de Simonal, um de Vandré e um de Gil. Cada um deles apresentaria um programa por mês, no horário e dia do Fino, um para cada semana. O nome geral desse programa, inspirado numa tentativa política de velhos lideres civis (muitos deles antigos inimigos de retomar o poder das mãos dos militares, seria Frente Ampla da Música Popular Brasileira.

Nara, que ficara calada até então, dirigiu-se direta e exclusivamente a Paulinho Machado de Carvalho, com muita calma dizendo: "Paulinho, eu sou contratada da sua emissora, continuarei cumprindo meus deveres profissionais. Se me escalarem para um programa, eu

vou chegar na hora marcada. Só quero lhe pedir que, se for possível, você diga a seus produtores que não me escalem num mesmo programa com Elis Regina, pois ela declarou numa entrevista à revista Manchete que eu não sou cantora e que eu faço sucesso desrespeitando as forças armadas. Aqui está a minha carteira da Ordem dos Músicos, onde eu sou classificada como cantora". Apenas Bôscoli tentou, sem sucesso, interromper, pondo uma certa doçura na voz, a fala límpida e desmistificadora de Nara. A reunião se desfez burocraticamente.

Esse enfrentamento de Elis por Nara expunha uma velha tensão entre as duas grandes figuras de mulher. Elis possuía um talento musical - e uma voz - com que Nara nem poderia sonhar. Mas ela ascendera da condição de cantora comercial sem sucesso para a de representante do sucesso comercial da responsabilidade estética e política via televisão, o que a deixava numa insegurança que chegava ao paroxismo quando confrontada com a trajetória de Nara: fundadora da bossa nova, aristocraticamente tranqüila em suas posições políticas e ambições intelectuais, sem precisar provar nada ou exibir talentos excepcionais, Nara parecia conceder em aparecer na televisão. Isso instigara as declarações infelizes feitas por Elis à revista Manchete, e que só agora encontravam resposta. Por outro lado, nada poderia ter sido dito naquela reunião absurda que pudesse melhor revelar o que realmente estava se passando do que o discurso que a indignação provocada em Nara por essas declarações a levara a proferir com tanta simplicidade. Nada poderia ter sido mais profundamente político do que esse desabafo, que era na verdade o contrário de um desaforo de diva enciumada. O que ficou patente para todos foi, não que Nara tivesse exibido mesquinha competitividade de estrela perante Elis, mas que ela opusera uma análise realista dos

motivos e conseqüências da reunião aos arroubos de auto-engano a que todos tinham se rendido.

O programa, não obstante, foi ao ar. Na noite do primeiro, creio que a cargo de Simonal, preparou-se uma passeata, em mais uma macaqueação da militância política. Era a Frente Ampla da MPB Contra o iê-iê-iê, com faixas e cartazes pelas ruas de São Paulo. Eu conversara com Gil sobre a reunião. Naturalmente, o episódio de Nara versus Elis tomou conta do assunto durante a conversa. Não tanto pelo seu sabor (irresistível de fofoca, mas pelo seu potencial crítico da conjuntura. Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos.

Que Gil aproveitasse a oportunidade para lançar as bases da grande virada que tramávamos. Mas nunca considerei aceitável que ele participasse, ao lado de Elis, Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros (dizem que Chico chegou a se aproximar por alguns minutos dessa ridícula e perigosa jogada de marketing. Nara e eu assistimos, assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: "Isso mete ate medo. Parece uma passeata do Partido Integralista" (a versão brasileira do nazi-fascismo, um movimento católico-patriótico-nacionalista de extrema direita nos anos 30 do qual alguns antigos expoentes inclusive apoiavam o governo militar.

A necessidade de compensação por esse papelão exacerbou a minha verve rebelde. Achei que, na noite de Gil, o programa deveria se transformar num escândalo antinacionalista e anti-MPB. Como as primeiras idéias pró-iê-iê-iê tinham partido de Bethânia, e ela era a figura

mais forte de nos quatro, propus que ela, contrariando todas as expectativas aparecesse no programa de minissaia, portando uma guitarra elétrica de madeira maciça à moda roqueira, e cantasse "Querem acabar comigo", a excelente canção de afirmação pessoal de Roberto Carlos de que ela tanto gostava. Para enriquecer conceitualmente essa pretendida apresentação, escrevi um texto sobre Roberto Carlos que Bethânia diria antes de cantar. O texto tinha uma empostação literária que fazia dele um veículo para Bethânia cujos shows eram entremeados de falas poéticas ditas com muita verdade e inteligência, o que já era marca do seu estilo cênico Não apenas Gil, Nana, Torquato e eu estávamos hospedados no Hotel Danúbio para trabalhar na elaboração do programa de Gil. Geraldo Vandré e Lennie Dale, o bailarino americano que ensinara Elis a dançar no Beco das Garrafas, tinham também se mudado para lá. Lennie estava colaborando com Vandré - com quem mantinha estreita amizade - na feitura do programa deste último. De algum modo, o texto que eu escrevera para Bethânia dizer caíra nas mãos de Vandré. Era uma consideração da força mitológica da figura de Roberto Carlos, de sua significação como vislumbre do inconsciente nacional, de como ele era, comoventemente, "a cara do Brasil" de então. Quando Beta, depois de dizer isso, cantasse "Querem acabar comigo", ficaria claro com o que queriam acabar - e quem queria. Vandré se enfureceu. Surgiu na porta do quarto de Gil, onde estávamos trabalhando, e, quase chorando, com os pêlos dos braços arrepiados, gritava que nós não podíamos fazer aquilo, que seria um ato de agressão a tudo o que tínhamos de melhor, que minhas observações sobre Roberto Carlos talvez fizessem sentido num ensaio sociológico mas não num programa em que a música brasileira tinha de se afirmar contra o que Roberto Carlos representava. Tentei argumentar. Mas

ele estava demasiadamente emocionado e disse que faria tudo para impedir que aquilo acontecesse. Ele ameaçava interromper o numero de Bethânia, de criar um caso. Gil tentava contemporizar. Suas explicações não demoviam Vandré de sua decisão. Percebemos que a situação era arriscada. Bethânia, um tanto surpreendentemente, topara o lance. Mas ela não tinha idéia da fúria que agora se manifestava em Vandré e poderia depois manifestar- se em muitos mais. Nos não a exporíamos a esse risco sem lhe contar o que estava se passando - e ela, se avisada, talvez desistisse. A conversa com Vandré não chegou a um termo propriamente. Ele, à medida que nós nos mostrávamos mais e mais conciliadores, passou do tom revoltado para o tom lamentoso de quem implora. Era pelo bem do Brasil. Eu vi a coisa se esgarçando.

Mas não tendi a radicalizar minha posição. Afinal, Gil tinha um programa por fazer, e eu não acharia saudável pôr toda a turma no fogo (Bethânia principalmente) só porque queria estar certo de que não engolira um sapo. Mantivemos algo do planejado. Não lembro claramente, mias acho que Bethânia foi de minissaia - discreta -, embora sem guitarra e, definitivamente, sem dizer o texto sobre Roberto Carlos, cuja canção nem sei se foi cantada. O que obscurece a lembrança - e desestimula o impulso de ir conferir com Gil ou Beta - é a considerável obscuridade que caiu então e para sempre sobre essa série de programas. Sem se tornar uma marca definida, Frente Ampla da Música Popular Brasileira, com esse título quilométrico e sem uma estrela central, tampouco se tornou um acontecimento cultural interessante para os estudantes que discutiam o assunto. Tenho uma lembrança vaga do que aconteceu no palco do Teatro Paramount naquele mês. Nem sei se vi os quatro programas. Nada lembro do de Elis. O de Simonal foi leve

e suingado e bastante vazio. O de Gil foi bastante confuso. Lembro de Torquato (que escreveu o roteiro conosco) na coxia um pouco irritado com as improvisações vocais demasiado longas de Gil. O público não sabia o que ouvir, o que esperar, não entendia nada. O programa de que mais gostei, afinal, foi o de Vandré. Ele ensaiara um número com Lennie Dale, fortemente teatralizado, quase dançado, para sua bela canção "Cipó de aroreira", que resultou muito louco, com Lennie de roupa preta colante estalando um chicote com que terminava por laçar Vandré como se fosse um número apache ou tangueiro, ou uma cena de Rodolfo Valentino. A letra da canção era política, mas essa encenação dava-lhe uma conotação quase erótica que me agradava e que hoje seria tomada por uma exibição sadomasoquista. Não estou dizendo isso para mostrar que eles estavam sendo divertidos involuntariamente embora isso fosse verdade numa certa medida. Não era a impressão que eles me davam, no entanto.

Tampouco quero insinuar que houvesse um caso de amor entre os dois artistas. Na verdade, nada indicava que assim fosse. Mas havia um certo humor alimentado por eles mesmos a esse respeito (Lennie era gay, mas Vandré, não) e esse humor entrava (conscientemente, imagino) na atmosfera do número. Outro momento inesquecível dessa mesma noite mostra bem a dimensão dos equívocos dessa "frente ampla". Vandré convidara Clementina de Jesus, a velha cantora negra lançada aos sessenta anos de idade no Rio por Hermínio Bello de Carvalho e o pessoal do Teatro Jovem no show Rosa de Ouro. Conhecedora de velhos lundus e sambas arcaicos, com uma voz grave e líquida e uma figura de mascara africana, essa mulher era um tesouro que ficara escondido numa vida de empregada doméstica e seu descobrimento, a essa altura um fato longamente

festejado no Rio, era profundamente significativo para a história da música brasileira. Foi o convite menos óbvio e o mais inteligente de quantos se fizeram para essa série de programas. Pois bem, o público do Teatro Paramount, jovem e paulista, embora majoritariamente estudantil e nacionalista de esquerda, não tinha idéia de quem fosse Clementina, nem mesmo estava preparado para ouvir o samba em estado tão cru e tão autêntico. Ao vê-la surgir no palco, murmurou assustado e, ao ouvi-la cantar, vaiou, sendo que de alguns jovens presentes (de ambos os sexos) ouvi gritos de "fora, macaco!". Eu próprio, entre revoltado e amedrontado, levantei- me e gritei para os que puderam e quiseram me ouvir: "Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!", e sai do teatro. O curioso é que, nos anos 70, quando o mito de Clementina já tinha atingido São Paulo (em 67 ela era um mito nacional, mas São Paulo, com suas grandes massas de cidade industrial, sempre teve uma vida à parte) ela, um pouco esquecida no Rio, e com o samba em baixa no mercado nacional, encontrou por alguns anos refúgio em grandes casas noturnas paulistanas especializadas em samba (sambão, como lá se gostava de dizer), casas que foram precursoras do renascimento comercial do samba sob o nome de partido alto (uma variedade mais antiga, semelhante ao samba-de-roda da Bahia e, depois, "pagode" (uma designação genérica de festa ou bagunça, gíria freqüente entre gente do morro). A reação que eu tive aquela noite no Teatro Paramount foi violenta mas quase imperceptível. Eu já era conhecido por causa do Esta Noite se Improvisa e da fugaz aparição na platéia do festival na apresentação de "Um dia", mas não o suficiente para, com minha atitude, fazer calar uma turba barulhenta e desorientada.

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. "Paisagem útil" não me parecia preencher esses dois requisitos. Era bom que a nova canção fosse, como aquela, uma marcha de Carnaval transformada, mas não uma arrastada e errática marcharancho. Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava. Lembrei-me de uma canção que eu tinha feito dois anos antes na Bahia para um show que me tinham proposto fazer na Boate Anjo Azul, requintado antro de artistas e intelectuais de Salvador, e que era uma sátira sobre os jovens alienados da cidade, intitulada "Clever boy samba". O show' nunca aconteceu, mas a canção, diferentemente das outras que eu fazia então, era cheia de referências a lugares badalados da cidade (um deles era a porta da loja O Adamastor, assim chamada não por causa do monstro do poema épico de Camões, mas por ser o nome do seu proprietário, seu Adamastor Rocha, pai de Glauber), a gírias da moda, a trechos de canções americanas e a estrelas do cinema europeu, no intuito claro de criar empatia fácil (mas, eu tinha certeza, surpreendente) com a platéia sofisticada do Anjo Azul. Rapidamente compreendi que, se o tom de mera sátira devia ser subvertido, o esquema de retrato, na primeira pessoa, de um jovem típico da época andando pelas ruas da cidade (o Rio, agora), com fortes sugestões visuais, criadas, se possível pela simples menção de nomes de produtos, personalidades lugares e funções - pois esse era o

esquema de "Clever boy samba" -, devia ser mantido pois era o ideal para os novos propósitos. À medida que a canção avançava, eu percebia que, como no caso de "Paisagem útil", havia a distância necessária para a crítica - para mim, uma condição da liberdade -, mas havia a alegria imediata da fruição das coisas. Essa consciência da alegria assim situada me levou a eleger como titulo (sem, contudo, incluir na canção) o bordão "alegria, alegria!", que o animador de TV Chacrinha emprestara do bom cantor de samba-jazz em vias de aderir a um comercialismo vulgar (mas nem por isso menos delicioso) Wilson Simonal. Era um modo de deixar o ouvinte ao mesmo tempo perto e longe da visão de mundo do personagem que, na canção, diz "eu vou". Entre as imagens eleitas, a menção à Coca-Cola como que definia as feições da composição: inaugural e surgindo ali como que não-intencionalmente, a Coca-Cola fez com que se recebesse "Alegria, alegria" como um marco histórico instantâneo.

Chacrinha (Abelardo Barbosa) era um apresentador de rádio que passara com ganho para a televisão. Pernambucano com pesado sotaque, um homem de poucas letras, já na meia-idade então, ele comandava seu anárquico programa com um personalismo apaixonado e hipnótico. Agredindo com humor mas sem humilhar verdadeiramente os calouros pobres e ignorantes que eventualmente ele interrompia com uma buzina semelhante à de Harpo Marx - ele não apenas se punha, mas estava de fato, no mesmo nível dos candidatos, e, afora a buzina, nada tinha de semelhante ao angelical Harpo, sendo um mestiço barrigudo e de voz a um tempo rouca e estridente -, intrometendo-se nos números musicais de estrelas comerciais consagradas, atirando bacalhau na platéia, Chacrinha era um fenômeno de liberdade cênica - e de popularidade. Seu

programa tinha enorme audiência e, como se fosse uma experiência dadá de massas, às vezes parecia perigoso por ser tão absurdo e tão energético. Era o programa que as empregadas domésticas não perdiam - e que atraiu a atenção exatamente de Edgar Morin, que veio ao Brasil para estudá-lo. (Três anos depois, no meu exílio londrino, encontrei Morin num jantar na casa da adida cultural da França, e ele, ao saber que eu era brasileiro, me perguntou imediatamente: "Como vai Chacrinha?".) "Alegria, alegria", seu bordão da temporada (ele lançou muitos que entraram na linguagem cotidiana), se tornou o título dessa minha canção projetada para ser um mero abre-alas mas que se tornou o sucesso mais amplo e mais perene entre todas as minhas composições. Isso dentro do território nacional, uma vez que os estrangeiros - mais próximos de mim neste caso - não lhe percebem tanta graça. Sendo que os brasileiros, que nunca a esqueceram, jamais se acostumaram com o titulo, referindo-se a ela na maioria das vezes, não pelo primeiro verso, nem pelo último, nem mesmo pelo quase-refrão "eu vou", mas pelo pregnante "sem lenço, sem documento", que surge duas vezes, e em posições assimétricas, na longa letra.

Não creio que isso se deva simplesmente ao fato de a expressão "alegria, alegria!" não constar da letra da música. É mais provável que a fenda de ironia que separa a canção de seu título tenha dissociado drasticamente uma do outro na mente do ouvinte comum. De todo modo, "sem lenço, sem documento" corresponde à idéia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a platéia estava disposta a encontrar na canção. O verso que se segue à segunda aparição desse quase-título - "Nada no bolso ou nas mãos" - foi tirado diretamente da última página de As

palavras de Sartre: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros numa canção de circunstância. A ambição que tinha me levado a compor tal canção, no entanto, era grandiosa e profunda.

Para o tratamento, imaginei usar uma formação já existente no mundo do iêiê-iê, possivelmente a própria banda de Roberto Carlos, o RC7. Foi mais por timidez do que por opção estética que não convidei os músicos do Rei. O RC7 compunha-se de um naipe de metais sobre uma base de baixo, guitarra, bateria e teclados, e mais se aproximava de um som Motown ou James Brown do que de uma banda de neo-rock'n'roll inglês. A decisão de aproveitar algum grupo já existente e atuante na área do iê-iê-iê revela muito sobre a estratégia tropicalista, mas também sobre seu significado último e mesmo suas limitações. Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a "samplear" retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como ready-mades. Isso nos livrou de criar uma fusion qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável, mas também retardou (e isso é deplorável sobretudo no caso de Gil, um grande músico) uma possível pesquisa nossa no terreno dos arranjos e da própria execução. Eu tinha consciência de que estávamos sendo mais fiéis à bossa nova fazendo algo que lhe era oposto. De fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese ou mesmo um desenvolvimento da síntese

extraordinariamente bem-sucedida que a bossa nova tinha sido.

Para o que seria a estréia tropicalista, a apresentação de "Alegria, alegria" no festival da TV Record, estávamos todos certos. Gil, Guilherme e eu, de que um grupo de iê-iê-iê (rock) deveria ser contratado como acompanhante. Antes que eu pudesse comunicar minha intenção de convidar o RC7 a Guilherme, ele surgiu com uma solução irresistível. A casa noturna paulista O Beco, de Abelardo Figueiredo, um velho conhecido de Guilherme, tinha sob contrato um grupo de rock argentino chamado Beat Boys, composto de jovens músicos portenhos muito talentosos e conhecedores da obra dos Beatles e do que mais houvesse. Guilherme, que os ouvira casualmente numa ida ao Beco, me sugeriu que fosse conferir. Ao vê-los e ouvi-los, soube que aquilo era a coisa certa. O aspecto do grupo de rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam. O som típico do neo-rock'n'roll inglês - que eles reproduziam com segurança - entraria como um último retoque da composição. O mais curioso é que, pensando como quem ia simplesmente "samplear", nem mesmo planejei uma adaptação da minha marchinha ao estilo da banda. Era como se eu cresse que a fácil superposição de uma coisa à outra produziria o resultado explosivo desejado. Os primeiros ensaios mostraram que tal superposição não seria tão fácil, e o resultado - que afinal se revelou explosivo mas por razões algo diferentes das que eu imaginava - expõe a ingenuidade das soluções encontradas pela combinação de minha temeridade com a boa vontade dos garotos. Contudo, ouvindo a gravação hoje, embora o andamento da versão de estúdio seja deprimentemente lento e meu canto demasiadamente tímido comovo-me com a forma da

introdução, com a citação velada de "Fixing a hole", com o acorde final saltando para fora do ambiente harmônico já de si cheio de mudanças bruscas, enfim, de tudo o que Marcelo, Maurício, Toyo, Tony e Willie possibilitaram que acontecesse de interessante nessa experiência tateante e fundadora.

Há um critério de composição em "Alegria, alegria" que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles - de que não éramos (eu ainda menos do que Gil) grandes conhecedores. Na verdade, foi uma composição de Gil, "Bom dia", segundo ele influenciada pelos Beatles, que sugeriu a fórmula. A lição que, desde o inicio, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores - e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock'n'roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. Nós partiríamos dos elementos de que dispúnhamos, não da tentativa de soar como os quatro ingleses. No meu caso - tanto em "Alegria, alegria" quanto na posterior e mais rebuscada "Clara" - há a

presença (assumidamente consciente à época) do judaísmo pernambucano de Franklin Dario. Os Beat Boys se sentiram à vontade com esse material algo original mas talvez pouco consistente para beatlemaníacos. (Nos anos 70, tanto eu quanto Gil viemos a compor pelo menos uma canção cada um com as características óbvias do estilo de composição de Lennon & McCartney. Essas músicas se identificam - não sem uma gota de ironia de nossa parte - com os pastiches de Beatles que proliferaram mundo afora na forma de temas de abertura de programas de TV. "O Sitio do Pica-pau Amarelo de Gil, com efeito, foi composta para a série televisiva do mesmo nome, um programa para crianças baseado na obra de Monteiro Lobato, o interessantíssimo autor brasileiro de livros infantis que atuou nos anos 20, 30 e 40.

A minha "O leãozinho" é uma canção de ternura por um rapaz bonito do signo de Leão que toca contrabaixo em bandas de rock'n'roll desde menino - e que era menino quando os Beatles estavam no auge. Mas essas canções são brincadeiras leves sobre o que já tinha se tornado lugar-comum, muito diferente do caso das composições de 66, 67, quando ouvíamos nos Beatles algo representativo do que nós próprios ambicionávamos fazer. As canções tropicalistas não se pareceu com as canções dos Beatles - não na mesma medida em que essas outras são paródias delas.)

Suponho que foi o maestro Júlio Medaglia quem promoveu a aproximação entre nós e o grupo de músicos eruditos contemporâneos de São Paulo a que ele pertencia. Medaglia pôs Gil em contato com Rogério Duprat que, por sua vez, o pôs em contato com os Mutantes.

A canção que Gil escolhera para apresentar o ainda não nomeado tropicalismo ao público do festival era uma adaptação de temas básicos de cantos de capoeira ao método harmônico de cortes bruscos - aqui muito mais entremeados de trechos de harmonia fluente do que no caso de "Alegria, alegria" - como sustentação da narrativa fortemente visual, na letra, de um crime passional ocorrido entre gente humilde num domingo em Salvador. Enquanto a minha canção se referia a estrelas de cinema (Brigitte Bardot, Claudia Cardinale), o "Domingo no parque de Gil fora concebido quase como um filme. Com uma capacidade musical imensamente maior do que a minha, Gil entrou num diálogo fascinante com o músico erudito de vanguarda Rogério Duprat e com o grupo de rock Mutantes, criando um arranjo híbrido de trio de rock, percussão baiana (berimbau) e grande orquestra.

Os Mutantes eram três adolescentes da Pompéia, bairro de São Paulo – de classe média mas com áreas operárias e velhas fábricas sucateadas - que então apenas começava a tornar-se célebre como celeiro de roqueiros. Dois irmãos - Arnaldo (que tocava baixo e teclados) e Sérgio Dias Baptista (que tocava guitarra) - e uma garota - Rita Lee Jones (que cantava, tocava percussões eventuais e um pouco de flauta). Os três eram extraordinariamente talentosos. Se os Beat Boys já tinham se profissionalizado na noite tocando competentemente covers dos Beatles, dos Rolling Stones ou de The Doors, os Mutantes, ainda semi-amadores, pareciam não copiadores dos Beatles (muito menos de alguns desses outros grupos de menor popularidade ou importância), mas seus pares, criativos na mesma linha. Quando Duprat os apresentou a Gil, este comentou comigo assustado: "São meninos ainda, e tocam

maravilhosamente bem, sabem de tudo, parece mentira".

Eles pareciam três anjos. Sabiam tudo sobre o rock renovado pelos ingleses nos anos 60, tinham a cara da vanguarda pop da década. Diferentemente dos roqueiros dos anos 50, eles eram refinados, tinham um estilo de comportamento cheio de nuances e delicadeza. Sérgio, com apenas dezesseis anos, exibia uma técnica guitarrística de primeira linha, em nível internacional. Rita e Arnaldo eram namorados desde a infância e tudo em volta deles tinha um sabor a um tempo anárquico e recatado. Ela era extremamente bonita e sua porção americana muito evidente (era filha de um imigrante americano com uma descendente de italianos) lhe dava um ar em que se misturavam liberdade e puritanismo. Os três eram tipicamente paulistas - o que, no Brasil, significa uma mescla de operosidade e ingenuidade - e talvez nós, baianos, lhes parecêssemos involuntariamente maliciosos: numa entrevista à revista Veja para uma matéria comemorativa de não sei se de dez ou quinze anos do tropicalismo, Arnaldo declarou que, na época, temia que nós propuséssemos sexo grupal ou algo assim. Lembro apenas que, por causa de Arnaldo, tínhamos de evitar palavrões em presença de Rita. Isso é tanto mais curioso se se leva em conta que nós sentíamos essa censura tácita apesar de não termos como especial característica de grupo o hábito de dizer palavrões, eu próprio tendo crescido sem aprender a fazê-lo com naturalidade. Era, no entanto, prazeroso, além de espantoso, tê-los por perto. E o resultado do trabalho com eles - e do trabalho subseqüente deles como grupo e como artistas individuais (Rita tornou-se e é até hoje a maior estrela feminina do rock brasileiro) - foi entusiasmaste.

Quando chegou a hora de as canções serem apresentadas, os lances foram tão dramáticos quanto poderíamos ter esperado, mas, naturalmente, de maneiras muitas vezes imprevistas. O mero fato de eu ter comigo no palco um grupo de rock era já um escândalo antecipado, Zé Agrippino, que tinha me encontrado casualmente em São Paulo durante o período de ensaios, me perguntou com um sorriso um tanto irônico (não era sua especialidade) como ia o projeto de cantar com um conjunto de iê-iê-iê. A maioria das pessoas na platéia do Teatro Record aquela noite talvez não soubesse o que ia se passar, mas não era um segredo e não é improvável que algum boato já circulasse na sala antes da minha entrada em cena. O fato é que, enquanto meu currículo era enunciado pelos apresentadores do programa, os Beat Boys, como estava estipulado que todos os grupos acompanhantes de cantores fizessem, apareceram no palco para ligar seus instrumentos e tomar posição, surpreendendo a platéia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça. Iniciou-se uma vaia irada que eu interrompi entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público. Esse susto foi tanto maior quanto a constatação de que a não-observância da tradição de usar smoking na gala desses festivais não se restringia aos meninos da banda: minha entrada intempestiva era ainda mais chocante por eu estar usando, diferentemente de todos os outros cantores, dos músicos e dos apresentadores, um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rulê laranja-vivo (tudo emprestado por Guilherme). O curto silêncio que se seguiu ao meu surgimento sobre o palco foi interrompido pela voz da apresentadora dizendo o meu nome e, quase sem intervalo, pelas guitarras e bateria dos Beat Boys que atacaram a introdução. Os três acordes perfeitos em

estranha relação, executados por instrumentos elétricos, se impuseram, e o silêncio da platéia, conquistado pelo susto de minha entrada, não foi mais ameaçado: o que seria uma tumultuosa vaia se transformou em atenção redobrada. E a canção caiu no gosto dos ouvintes, que terminaram aplaudindo com entusiasmo.

Muito se falou, a partir desse momento, numa rivalidade entre mim e Chico Buarque. Ele era a grande unanimidade nacional, o jovem compositor-cantor excelente e sedutor, a estrela máxima desse público estudantil que lotava os auditórios dos festivais. Era também o grande sintetizador das conquistas modernizadoras da bossa nova com os anseios de volta ao samba tradicional dos anos 30 e de avanço no sentido da crítica social.

Como letrista, ele era ao mesmo tempo Vinicius de Moraes, Caymmi, Billy Blanco e Noel Rosa; como músico, era um pouco Carlos Lyra, um pouco João Gilberto, um pouco Ataulfo Alves um pouco Geraldo Pereira. Seu estilo de certa forma contrapunha-se ao de Edu (com cujo estrelato o seu rivalizou ao iniciar-se), e nitidamente se opunha ao samba-jazz de Elis e do Beco das Garrafas. Tudo isso compunha uma imagem preciosa que sua beleza física, sua educação naturalmente elegante, seu gênio pessoal só faziam realçar. Ele encarnava o melhor do melhor da história da música brasileira e era assim que todos o viam.

No ano anterior ao lançamento de "Alegria, alegria", ele tinha vencido o festival com uma marchinha singela e antiquada chamada "A banda" uma crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música de sabor oitocentista por uma rua triste, trazendo uma luz efêmera às vidas sem graça das personagens que a

habitavam (o que funcionava também como uma aparentemente casual metáfora da capacidade que a musica brasileira tem de gerar alegria para um povo que quase conta só com ela para isso: "A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor"). "Alegria, alegria", com sua exibida aceitação da vida do século X, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez numa letra de música brasileira, e vindo acompanhada por um grupo de rock, apresentava um contraste gritante com a canção de Chico. E eu, naturalmente - e ainda mais que chegava para talvez disputar com ele o mesmo lugar no olimpo das estrelas nacionais -, tinha que fatalmente fazer - ao menos na imaginação das platéias - o papel de seu antagonista. Mas o que ninguém nunca disse - nem mesmo eu, que até aqui só falei em Beatles, Gilberto Gil e Franklin Dario quando tratei da gênese de "Alegria. alegria" - é que "Alegria, alegria" foi em parte decalcada exatamente de "A banda".

"A banda" era claramente uma obra menor de Chico Buarque. No seu compacto de estréia ele tinha lançado duas obras-primas - "Pedro pedreiro" e "Sonho de um Carnaval" – diante das quais essa marchinha parecia o trabalho de uma criança. Se "Pedro pedreiro", um marco na equação do problema participação versus qualidade estética, se tornara um sucesso imediato entre os estudantes que freqüentavam os shows universitários de São Paulo, e interessava (como vim a saber depois) aos formalistas da poesia concreta, "Sonho de um Carnaval", de virtudes ainda maiores porém menos evidentes, deliciava joáo-gilbertianos (inclusive o próprio João Gilberto) e samba-jazzistas, além de agradar tradicionalistas do samba carioca (como atesta a magnífica interpretação que lhe deu Paulinho da Viola em gravação dos anos 70). Já "A banda", se podia servir

como porta de entrada num mercado mais amplo via TV, ou como massificação da atmosfera lírica da persona pública de Chico, não representava o alto nível de sofisticação composicional de sua produção. Pois bem, o que eu imaginara para "Alegria, alegria" era um papel semelhante, guardadas (ou melhor, superexpostas) as diferenças de projeto e estilo entre mim e Chico. Na verdade, o fato de ser uma marchinha fazia de "Alegria, alegria", no contexto do festival, uma espécie de anti-"Banda" que não deixava de ser outra "Banda". Os três primeiros versos das duas canções são permutáveis sobre as respectivas melodias, e não apenas por serem heptassílabos, o metro mais freqüente na poesia popular brasileira (e na poesia ibérica em geral). A letra de "A banda" na melodia de "Alegria, alegria" soa particularmente natural. Isso revela que ambas as canções se dirigiram a expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público – ambas são, portanto, igualmente "antiquadas" - e ressalta o parentesco entre o personagem que diz "Estava à toa na vida" ("A banda") e o que se vê "caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento" ("Alegria, alegria").

Se público, imprensa e colegas apressaram- se em observar a potencial rivalidade entre seus autores, ninguém se dispôs a flagrar as semelhanças entre as duas canções. Apenas a musicóloga Geni Marcondes, que tinha sido mulher do maestro Koellreutter, chegou perto ao afirmar que o sucesso de "Alegria, alegria" se devia mais a sua parecença com as marchinhas de Lisboa do que a suas aspirações roqueiras. E Augusto de Campos escreveu num artigo que "'Alegria, alegria' descreve o caminho inverso de 'A banda'". De todo modo, essas coincidências de forma e fundo entre as duas canções que rapidamente analiso aqui não me eram de todo desconhecidas durante o trabalho de composição de

"Alegria, alegria". Eu não estava plenamente consciente de todos os seus aspectos e implicações, mas sabia vagamente que "Alegria, alegria" era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de "A banda", um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítica e mais aceitação do fenômeno TV. Hoje considero muito revelador (mais de minha ingenuidade do que de minha lucidez) o fato de Chico ter se livrado de sua canção - cartão- de-visita como eu não pude livrar-me da minha. Estou certo de que ele não se sentiria especialmente feliz se as pessoas ainda lhe repetissem que "A banda" é sua melhor música, ou que ligassem seu nome exclusivamente a ela, como freqüentemente fazem comigo em relação a "Alegria, alegria".

DOMINGO NO PARQUE

Para entender a pertinência de observações como as feitas acima, é preciso ter em mente a atmosfera em que se davam esses embates de canções no Brasil dos anos 60. O golpe militar, levado a cabo em nome da guerra ao comunismo internacional, tinha posto um oficial da chamada linha "americana" no poder: o marechal Castelo Branco. Isso quer dizer que ele, diferentemente dos chamados "prussianos" (que seriam nacionalistas estatizantes), queria limpar o Brasil do esquerdismo e da corrupção para poder entregá-lo às modernidades do livre mercado. Quase todos desconhecíamos essas nuances então - e ainda quetivéssemos ouvido falar delas, em nada isso nos teria mudado, pois apenas víamos no golpe a decisão de sustar o processo de superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, de manter a dominação norte-americana no hemisfério. As pretensões de uma arte política, esboçadas em 63 pelos Centros Populares de Cultura da UNE, difundiram-se por toda a produção artística convencional e, apesar da repressão nas universidades e da censura na imprensa, o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia da esquerda. Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional - e a imprensa cobria condizentemente. Os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na

modernização. As questões de mercado, muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas. Claro que as meninas gritavam lindo! quando Chico entrava no palco (e, embora com muito menor razão, passaram a gritar também para mim), mas as conversas e as hostilidades entre os grupos eram motivadas pela posição política de um autor, por sua fidelidade às características nacionais, por seu arrojo harmônico ou rítmico. Era um luxo que fosse assim. Com todas as tolices que esse quadro comportava, vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós. Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição.

Esse clima que exercia estímulo igualmente forte sobre cineastas, diretores de teatro, poetas e artistas plásticos - justificou um rótulo jocoso que, provavelmente criado por mentes da direita com intuito desabonador, não foi tomado sempre como pejorativo por parte daqueles em quem ele era aplicado: "esquerda festiva", uma expressão de gênese e gosto aparentados com os de "radical chic" mas menos mordaz e antipática do que esta (menos inteligente, porém anônima, mais popular e, de todo modo, mais generosa, além de muito anterior), é, de fato, um epíteto que nos sentiríamos felizes em poder aplicar literalmente, por exemplo, ao socialismo cubano. Infelizmente a dura realidade nunca nos autorizou a fazê-lo. (Na verdade, muitas vezes, nos anos 70, quando a prefeitura de Roma, nas mãos do ainda existente Partido Comunista Italiano, promovia shows de música brasileira e de Patti Smith, pensei em como a expressão "esquerda festiva" era adequada PCI - e em

quão positiva ela era.) Naturalmente as várias tendências da esquerda se acusavam mutuamente de "festivas" - isto é, irresponsáveis, exibicionistas -, mas a conotação agradável da palavra nunca se perdia de todo. Sobretudo no meio artístico - festivo por definição - o xingamento expunha todas as suas nuances. Mas o mero fato de que mesmo ali ele fosse usado denota o grau de tensão sob que se trabalhava.

A TV Record tinha se especializado em música como nenhuma emissora de TV em qualquer lugar do mundo jamais o fez, que eu saiba, até o advento da MTV. Eram programas de auditório com audiências mais ou menos segmentadas. Com o Fino da Bossa se iniciara a onda. O jovem Guarda, correndo em outra faixa, crescia sem parecer, a princípio, ser uma verdadeira ameaça. O sucesso de "A banda" justificou o lançamento de um programa com Chico e Nara, uma espécie de réplica cool ao par Elis Regina-Jair Rodrigues do Fino. (Jair Rodrigues, um negro paulista de voz aguda e grande musicalidade mas sem cacoetes jazzísticos, dividia a liderança do programa com Elis, e o fazia com brilho em pot-pourris de sambas cantados em dueto com muito balanço, mas ficava a impressão de que a responsabilidade final era de Elis, de cuja figura emanava uma autoridade que ele não parecia querer nem precisar disputar.)

Como o que viria a se chamar tropicalismo pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despudoradamente festivo, nós nos sentíamos imunes a julgamentos desse tipo. Parti para a aventura de "Alegria, alegria" como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis. Gil, ao contrário, considerando que, se se dava tamanho peso ao que se passava em música popular, e se nós estávamos

tomando atitudes drásticas em relação a ela, algo pesado deveria nos acontecer em conseqüência - um cálculo que eu, em minha excitação, evitei -, entrou em pânico. Na noite de apresentação de "Domingo no parque", ele se escondeu sob os cobertores, no quarto do hotel (nós estávamos morando provisoriamente no Hotel Danúbio, em São Paulo), tremendo com o que parecia ser uma febre repentina, e se recusou a ir para o teatro. Ele tinha se separado de Belina, sua primeira mulher, uma baiana com quem já tinha duas filhas, e iniciava um romance com Nana Caymmi, filha de Dorival. Nana, que tinha cantado "Bom dia", do próprio Gil, no mesmo festival, para os apupos da platéia, esforçava-se para convencê -lo a ir enfrentar o seu destino. Guilherme Araújo também intercedeu. O espetáculo já ia a meio, quando Paulinho Machado de Carvalho, diretor-geral (e filho do dono) da TV Record, foi até o Hotel Danúbio e, finalmente, conseguiu arrancá-lo da cama. A apresentação de Gil foi deslumbrante. Os Mutantes pareciam uma aparição vinda do futuro. A fricção entre o tema afro-baiano e o som deles era instigante - Beatles + berimbau ou Beatles x berimbau -, e a belíssima orquestração de Rogério Duprat dava a tudo aquilo um ar imponente e respeitável que trazia a platéia para anos-luz de distância do momento em que, apenas um dia antes, esboçou vaiar "Alegria, alegria". E o próprio Gil, alegre e extrovertido como sempre. não demonstrava em nada o medo de que fora possuído havia poucos minutos.

Muito pouco ele se dispôs a falar sobre isso nos dias e meses subseqüentes. Mas, com toda a insegurança íntima de um homem que mudava de vida, saia de um casamento e sabia-se responsável por uma espécie de revolução, Gil deixou escapar, breve e vagamente, o sentido de uma angústia que um ano depois, quando conseqüências terríveis se presentificaram, ele soube ou

pôde articular melhor: "Eu sentia que nós estávamos mexendo em coisas perigosas".

Suponho que as gravações do meu primeiro LP individual começaram por "Alegria, alegria", que precisava estar pronta para sair em compacto simples imediatamente depois da apresentação na TV, como era de praxe com todas as músicas dos festivais. Não sei se a feitura de alguma outra faixa se iniciou antes da apresentação da canção. Mas é certo que, não muito tempo depois daquele festival de 67, eu já estava no estúdio, acompanhado do produtor Manuel Barembein (um judeu paulista narigudíssimo que era produtor contratado da Philips e que comprara nossa briga com carinho e determinação), gravando as novas composições que, na euforia em que me encontrava, surgiam aos borbotões em minha cabeça. "Paisagem útil", é claro, seria incluída no novo disco como a irmã mais velha da nova família de canções. "Onde andarás", um bolero meio samba-canção que eu tinha feito ainda no Rio sobre letra de Ferreira Gullar a pedido de Bethânia, por funcionar como veículo para a exposição de paródias de estilos sentimentais considerados cafonas (e para exemplo de como, mesmo parodiandoos, podia-se amá-los e enobrecê-los, à maneira da própria Bethânia), também entraria. Eu tinha decidido inserir, entre tantas faixas de aspecto comercial-experimental (ou vanguarda-iê-iê-iê), uma interpretação cem por cento pura de uma música de Dorival Caymmi, meu compositor favorito, e "Dora" tinha sido a escolhida porque, mantendo o contraste desejado, esse samba-canção de tom algo épico e distanciado ("os clarins da banda militar, tocam para anunciar/ sua Dora agora vai passar/ venham ver o que é bom") sub-repticiamente confirmava as escolhas estéticas do disco. Lembro que Zé Agrippino, ao me ouvir dizer que queria gravar "Dora" de Caymmi, resmungou: "Não! Nesses

casos tem de ser radical". Mas eu não me deixei abalar. Convidei Dori para que gravássemos só nós dois, minha voz e o violão dele. Dori, meu amado arranjador de "Domingo", era filho do autor da canção e, sobretudo, o melhor violão de bossa nova na linha de João Gilberto fora o próprio João Gilberto. Mas Dori, que veio do Rio para São Paulo para gravar, criou muitas dificuldades no estúdio, aumentando minha timidez a um ponto extremo. Várias vezes começamos e ele interrompeu dizendo não lembrar-se da harmonia, ou não saber qual a melhor harmonização, perguntando-me insistentemente, num tom que me pareceu intimidantemente irônico, se eu não sabia que acorde utilizar em tal ou qual passagem. Eu me senti assustado, despreparado para enfrentar a canção, numa palavra: desautorizado. Dori saiu do estúdio sem que gravássemos sequer uma versão inteira, mesmo ruim, da canção, dizendo "não dá, não dá", sem deixar claro se a deficiência era só minha, só dele, ou dos dois. Com tristeza e vergonha, desisti de incluir Caymmi no disco de lançamento do movimento tropicalista.

Até hoje não sei como interpretar a atitude de Dori. Eu sei que ele fazia parte de um grupo de músicos que consideravam o que eu e Gil fizemos como uma traição aos elegantes acordes dissonantes e ao cívico nacionalismo cultural. Mas nem por isso ele deixara de vir até São Paulo para gravar comigo. Talvez diante de minha insegurança ele tenha concluído que não valera a pena. Talvez ele tenha topado num primeiro momento mas tenha se arrependido na última hora, temendo participar aa traição envolvendo uma obra-prima de seu velho pai. Talvez ele, por um lado, estivesse sinceramente se sentindo ele próprio despreparado para gravar satisfatoriamente aquela canção, e, por outro, percebesse que a minha pretensão de que a mera idéia

de gravar "Dora" e de chamar Dori para fazê-lo ("sampleá-lo") já representava uma solução musical em si, era realmente uma traição numa certa medida. Manuel Barembein tentou criar um clima que facilitasse as coisas, mas em vão: aquela sessão de gravação fora trezentos por cento frustrada.

Não tanto assim para o próprio Barembein, que queria que eu incluísse "Clarice", uma canção nada tropicalista que eu tinha feito com Capinan um ano antes e que ele adorava. Como ele entendia a inclusão de "Dora" como uma mera pausa para relaxamento, uma faixa para o disco "respirar", sentiu-se à vontade para sugerir a substituição. A princípio teimei em não aceitar. Mas depois, deprimido pelo episódio com Dori e enternecido com Barembein, que me pedia em tom de súplica que gravasse "Clarice" "só para ele", cedi. (Meses depois, quando o disco já estava na rua e as discussões sobre ele explodiam, Gianfrancesco Guarnieri, o grande autor e ator do Teatro de Arena, numa mesa do Patachou, o restaurante da rua Augusta que freqüentávamos, me disse bêbado que, apesar de ter ficado muito triste por eu ter me submetido ao comercialismo das multinacionais do disco, continuava me amando porque vira que eu guardava um ponto puro em minha alma, e que isso aparecia na redentora faixa "Clarice" do meu novo disco; mal sabia ele que essa tinha sido a única concessão que eu fizera à PolyGram.)

De qualquer forma, fosse nas minhas relações com os maestros, com o produtor ou com os instrumentistas, para minha funda decepção - pois eu imaginara, em minhas noites de insônia, um controle dos meios que faria de meu disco um produto internacionalmente inatacável -, eu me mostrava extraordinariamente tímido.

Minhas ambições eram muito maiores do que minha capacidade de concentração e de liderança - e eu via surgir um aleijão. Várias vezes, conversando com Gil sobre como o acaso, as pequenas peculiaridades psicológicas e vários outros imponderáveis (além, é claro, da evidente pobreza técnica e material em que vivemos no Brasil) se interpunham entre o que sonhávamos e o que podíamos fazer, ouvi dele que "o espírito do subdesenvolvimento" assombrava os estúdios de gravação. Os Mutantes pareciam em larga medida imunes a esses eflúvios, e assim também - mas por outras razões - Rogério Duprat.

Tínhamos ainda (temos ainda hoje) como limite e horizonte os discos de João Gilberto arranjados por Jobim. Elis e Roberto Carlos apresentavam exemplos opostos de profissionalismo - e os resultados obtidos por ele nos interessavam mais do que os atingidos por ela - mas complementarmente insatisfatórios. O próprio Gil, com seu ouvido incrível e sua habilidade como violonista, seu senso rítmico destruidor, era uma promessa constante de superação das deficiências do ambiente. A colaboração entre ele, Duprat e os Mutantes, de que tivéramos uma amostra em "Domingo no parque", quando se espalhasse pelas faixas do LP que em breve fariam juntos, compensaria - eu pensava - minhas próprias frustrações. A medida que eu ia tocando para a frente as gravações do meu disco com todas as suas falhas, pensei muitas vezes em como talvez fosse o caso de Gil e eu unirmos as forças na criação de um produto forte. Nos anos 70 escrevi do exílio para O Pasquim, comentando o lançamento do primeiro disco do grupo Novos Baianos: "O disco, como de hábito não é bom. Mas em compensação é ótimo. Foi assim com os discos tropicalistas dos velhos baianos. O do Gil com Duprat e os Mutantes, vá lá. Mas o meu...".

TROPICÁLIA

As outras faixas desse disco, que eu levava em frente com idéias entusiasmadas e resultados depressivos, eram todas de composições novas. Uma delas tinha me levado ao auge da excitação no momento em que a concebi.

Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado "Coisas nossas", que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão "O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas" (depois de abrir magnificamente com a linha "Queria ser pandeiro pra sentir o dia inteiro a sua mão na minha pele a batucar"), imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que, como no caso de "Alegria, alegria" em relação a "Clever boy samba", não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então.

Com a mente numa velocidade estonteante, lembrei que Carmen Miranda rima com "A banda" (e eu já vinha fazia muito tempo pensando em bradar o nome ou brandir a imagem de Carmen Miranda), e imaginei colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro. A palavra bossa, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em "Coisas nossas", no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. O Carnaval, o próprio

movimento tropicalista (que então ainda não tinha esse ou qualquer outro nome,) a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar ali - as palavras encontravam rimas: as idéias, contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados. Mas eu não queria que a nova canção fosse, como "Coisas nossas", um mero inventário. Era preciso que um daqueles elementos - ou um outro em que não tinha ainda pensado - impusesse uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa. A idéia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capitalmonumento o sonho mágico transformado em experimento moderno e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo.

Bem, pelo menos era assim que eu sentia as coisas no paroxismo da inspiração. A canção real que consegui fazer me entusiasma muito menos do que a imagem difusa que eu fazia dela quando ela era apenas uma possibilidade. Mas ela exerceu forte impacto no ambiente de música popular e em muitas cabeças interessantes do Brasil - e rendeu estudos acadêmicos em que foi chamada repetidas vezes de "alegórica". E conheceu considerável sucesso popular.

O arranjo dessa canção ficou a cargo de Júlio Medaglia. Eu tinha distribuído o repertório do disco entre os três maestros da "música nova" de São Paulo que se aproximaram de nós: Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. Rogério Duprat - na verdade o mais interessante deles - chegara um pouco depois e, a partir

de "Domingo no parque", tinha ficado mais ligado a Gil. No dia da gravação da base orquestral dessa música que, apesar de ser para mim a mais representativa, era a única que não tinha título, o baterista Dirceu, que nada sabia sobre o que tratava a letra que só seria gravada depois, ao ouvir a introdução em que sons percussivos, cantos de pássaros e intervenções do naipe de metais se superpunham, lembrou-se da carta de Pero Vaz de Caminha descrevendo a paisagem brasileira no momento do descobrimento. A gravação que foi aproveitada contém o discurso que Dirceu improvisou de pura gozação, sem imaginar que já se estava gravando, e muito menos quão adequada era sua falação ao tema tratado na letra. "Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo o que nela se planta, tudo cresce e floresce, e", numa referência ao técnico de som Rogério Caos que comandava a mesa de gravação. "o Gaos da época gravou!", ouve- se Dirceu dizer antes que eu entre com os primeiros versos instauradores do panorama em que se desenrolará a construção da visão algo cubista:

> *Sobre a cabeça os aviões Sob os meus pés os caminhões*
> *Aponta contra os chapadões meu nariz Eu organizo o movimento*
> *Eu oriento o Carnaval*
> *Eu inauguro o monumento no planalto central do país.*

A canção, longa, depois de passar pela imagem de uma "criança sorridente, feia e morta" que "estende a mão" de sobre os joelhos do "monumento", por uma "piscina com água azul de Amaralina" e pelos "cinco mil alto-falantes" que "emitem acordes dissonantes" (sempre

entrecortada por um refrão musicalmente fixo mas de letra variável, dando vivas a pares de rima primária e contigüidade desconcertante, como "Viva a bossa sa-sa/ Viva a palhoçaça-ça-ça-ça" / "Viva Maria iá-iá/ Viva a Bahia iá-iá-iá-iá" "Viva Iracema ma-ma/ Viva Ipanema ma-ma-ma-ma"), termina por arrematar o grito de Roberto Carlos "que tudo o mais vã pro inferno" com um "Viva a Banda da- da/ Carmen Miranda da-da da-da!". Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmen Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o Diabo na Terra do Sol), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira. Mas cada refrão tinha sua constelação de sugestões ou referências. Além da "bossa" noelina e nova e elisreginianamente televisiva colada à "palhoça", temos o nome do filme Viva Maria, de Louis Malle (Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn, como já disse), um filme sobre mulheres e revolucionários na América Latina, seguido de "iá-iá", que é o modo como os negros da Bahia (que é a palavra que se segue no refrão) sempre chamaram suas patroas ou donas, assim como toda mulher que lhes fosse superior, uma vez que iá é "mãe" em ioruba: depois o par "Iracema" (um anagrama de América, nome da índia que é a personagem central e titulo do belo romance oitocentista de José de Alencar e "Ipanema" (palavra tupi que quer dizer "água ruim", nome tornado mundialmente famoso por causa da "Garota de Ipanema", de Jobim e Vinicius de Moraes) aproxima as duas praias, uma do Rio e a outra

do Ceará, e as duas figuras femininas, uma do século XIX, outra do século XX, uma índia, outra branca, uma dando nome a uma praia (a praia de Iracema, em Fortaleza, foi assim batizada em homenagem à personagem de Alencar, outra tomando de uma praia seu nome (a garota de Jobim e Moraes é uma homenagem deles a Ipanema). "Viva a mata ta-ta/ Viva a mulata ta-ta-ta-ta" é o mesmo polissêmico dos refrões, mas a polissemia dos outros não é o que justifica sua existência e posicionamento no corpo da canção. Observá-la é apenas um ato de curioso detalhismo a que me dou o direito, por entender que pode ser agradável para quem me leia descobrir algumas das causas das emoções ou sensações que a canção porventura tenha desencadeado. A "mata" e a "mulata", de qualquer modo, são duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas.

Seria necessária muita paciência (sobretudo do leitor) para estender esse tipo de mirada às estrofes, mais longas e não menos cheias de sugestões. Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por Terra em transe.

Num almoço na casa de não sei quem em São Paulo ao qual suponho que Mário Schemberg compareceu, me pediram que cantasse algumas das músicas que eu estava gravando. Luis Carlos Barreto, um fotógrafo jornalístico que tinha se tornado produtor de cinema depois de magníficos trabalhos como diretor de fotografia (devem-se a ele as imagens da obra-prima Vidas secas e do próprio Terra em transe), impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente) e,

ao ser informado de que ela não tinha título, sugeriu "Tropicália", por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. Eu naturalmente disse que não, que não poria o nome da obra de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar. O que eu não disse, é que esse nome de "Tropicália" não me agradara muito, embora a descrição que ele dera da instalação me atraísse. "Tropicália" parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a uma reles localização geográfica. A palavra era pregnante, contudo, e nós não a esquecemos. Guilherme Araújo gostou. Manuel Barembein, a quem eu cai na asneira de contar a sugestão feita por Barreto, agarrou-se a esse nome e, para todos os efeitos, enquanto eu não encontrasse um nome melhor, a canção se chamava "Tropicália". Nas caixas de fitas, nas fichas de gravação, nas conversas, o nome Tropicália se impôs. O único outro titulo que me tinha ocorrido "Mistura fina" - era evidentemente insatisfatório. Tratava-se de uma conhecida marca de cigarro, O que estava de acordo com o método de referências publicitárias - e ainda não era uma expressão tão gasta quanto hoje -, mas a palavra mistura enfraquecia a canção. Como eu não achasse nunca um outro melhor e o disco já estivesse pronto, Tropicália ficou e oficializou-se.

As outras canções do disco pareciam corolários dessa. "Superbacana", com uma lista de nomes de produtos

industriais em que o prefixo super aparecia, e uma arenga a um tempo amarga e divertida por vivermos num pais periférico (além de um final semelhante ao de Panamérica, com a idéia de "explodir colorido, no sol, nos cinco sentidos"), foi gravada com o RC7, como antes eu sonhara para "Alegria, alegria". "Eles", uma profissão de fé adolescente, marcando nossa diferença geracional em relação aos "caretas", foi gravada com os Mutantes. "Maria", minha única parceria com Rogério Duarte, uma canção misteriosa e algo sombria sobre um filho imaginário, e "Clara", uma composição complexa no sistema dos acordes inteiros justapostos que Gil iniciara com "Bom dia", ficaram a cargo de Sandino Hohagen. "No dia que eu vim-me embora", uma das minhas raras parcerias com Gil, com os Beat Boys. Acho que "Paisagem útil" e "Clarice" também foram orquestradas por Júlio Medaglia. O resultado geral me pareceu bem mais desigual do que Terra em transe. Eu não teria coragem de mostrá-lo a um estrangeiro como exemplo do nível a que tinha chegado a produção de música popular no Brasil. Para mim, soava amadorístico (ainda soa) e confuso, sujo. Mas Glauber gostou.

Num encontro na casa do arquiteto e letrista Marcos Vasconcellos, no Rio, ouvimos todo o álbum num gravador de rolo (o disco estava mixado, mas ainda não tinha sido prensado) e Glauber, coerentemente, exultou com "Tropicália". Ele claramente reconhecia as identificações com Terra em transe. Fez perguntas sobre dinheiro e relações profissionais que eu não sabia responder. As vezes me puxava para um canto e, olhando para os lados como se temesse ser ouvido, fazia essas perguntas em tom de segredo. Ele se mostrava muito espontâneo e queria sempre falar clesabusadamente. Seu jeito de falar tinha muito do de Rogério. Era uma marca da geração deles em Salvador,

mas também era identificação pessoal e influência mútua entre os dois. Como já contei, eu o tinha visto algumas vezes e falado brevemente com ele. E o tinha ouvido falar longamente no Clube de Cinema da Bahia. Mas a oportunidade de uma verdadeira aproximação, propiciada por esse meu novo trabalho revelou sua capacidade de seduzir, o tom comicamente conspiratório com que ele demonstrava intimidade, e seu sorriso de criança. O sorriso de Glauber desarmava porque, espremendo os olhos de ordinário esbugalhados e com o branco à mostra por sob a íris, desfazia a atmosfera expressionista do seu olhar incisivo e triste, trazendo um abandono contagiante, um jato de pureza intacta a desintegrar inesperadamente a teia de esperteza e fúria que sua presença tecia o tempo todo. Seu estilo pessoal podia ser descrito como um misto de Orson Welles e Marlon Brando que tivesse incorporado um jagunço visionário do sertão da Bahia. Mas era frágil. Desde essa primeira audição do meu disco, tivemos diversos encontros, e, até o fim, ele se mostrou interessado em minhas atividades. Mas o diálogo entre nos nunca foi fácil. Nem sequer chegou-se a estabelecer um verdadeiro diálogo. Eu o admirava havia muito tempo, e ele, impressionado com o que eu estava fazendo, esperava de mim uma descontração que seu próprio tom paternalizante impedia.

Um fato notável, nessa noite, foi que Marcos Vasconcellos pediu a seu parceiro Pingarrilho, um bom compositor e violonista, que me mostrasse uma canção feita pelos dois, afirmando que eu a adoraria e quereria gravar porque estava totalmente dentro da temática moderna e futurística do meu novo repertório. Era um samba típico da segunda fase da bossa nova, "torto", como se dizia, um samba de músico, quase jazzístico, que Pingarrilho cantava com segurança e tocava com

virtuosismo. Chamava-se "O astronauta". Possivelmente esse título tinha levado Marcos a crer no que me dizia. Mas a canção, embora deixasse evidentes os méritos musicais do seu parceiro, era rica exatamente naquilo que, no momento, não me interessava. E a letra pareceu-me de um lirismo atroz, falando de uma mulher "ela", que, tendo ido embora não se sabe para onde, talvez estivesse "em Marte" (dai o "astronauta" do titulo), mas talvez tivesse virado "um passarinho", ou "a estrelad'alva", ou ainda uma 'pipa de papel de seda", um "balãozinho". Elogiei a composição sem mencionar a letra e nada prometi quanto a gravá-la.

Glauber sentiu o constrangimento e riu. Tudo se diluiu num restinho de noite de que nada lembro. Pois bem, anos depois, ouvindo, em Londres, a fita de um disco que João Gilberto tinha feito no México, deparo-me com "O astronauta". Não digo que João tivesse transformado a canção numa obra-prima: ele tinha revelado que ela o era. O meu mestre supremo me dava assim, nesse lance, além de uma linda canção para ouvir e reouvir através dos anos, uma lição sobre os limites do tropicalismo, sobre história, sobre música e sobre a forma sutil como a vida mostra sua riqueza. Glauber e João, díspares, separados no tempo, enfrentam-se, para mim, nesse episódio, dos dois lados de uma canção misteriosa.

Mas os dois, quando se encontraram, se comunicaram melhor do que eu conseguia me comunicar com Glauber. Pelo menos foi o que este me disse, também em Londres, anos depois. Todos os meus encontros com Glauber foram ilustrativos para mim, e também divertidos. Mas ele me dizia sentir-se pouco a vontade em minha presença. Sem dúvida havia, por parte dele, o desejo de orientar paternalmente - e de respeitar. Mas não ao ponto de confirmar a critica jesuítica - que ele adivinhava

em mim - aos seus aspectos de mistificador e charlatão. Eu, por meu turno, via-o, desde a Bahia, onde ele era um mito para todos nós, como uma força liberadora e estimulante, mas não podia deixar de esfriar diante de certas falsidades, as quais, no entanto, eu sabia serem necessárias a composição de sua personalidade deflagradora. O reconhecimento, por parte dele, dessa espécie de perdão só fazia nosso diálogo mais tenso. Uma dificuldade que entre mim e João não existe. Embora minha reverência por ele seja muito maior do que a que nutria por Glauber. Não posso dizer que João gostou de "Tropicália" ou de qualquer outra canção do meu disco. Mas não tardei a saber que ele, que então morava em Nova Iorque, aprovava vivamente o que eu vinha fazendo, e tinha do novo movimento uma visão profunda e isenta de preconceitos.

A idéia de que se tratava de um movimento ganhou corpo, e a imprensa, naturalmente, necessitava de um rótulo. O poder de pregnância da palavra tropicália colocou-a nas manchetes e nas conversas. O inevitável ismo se lhe ajuntou quase imediatamente. Nelson Motta, um letrista carioca da nossa geração, amigo querido nosso e de toda a turma da segunda geração da bossa nova no Rio, iniciando-se então no jornalismo (e na TV), escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de "tropicalismo" e, extraindo da própria palavra um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico - calcado no estereótipo do homem brasileiro de antigamente, sempre de terno branco e chapéu de palhinha, tomando xaropes de nomes esquisitos contra a tosse, languescendo sob uma palmeira -, inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento.

Era na verdade uma declaração de adesão por parte de Nelsinho a uma onda a que se opunham, entre indignados e desconfiados, todos os seus (e nossos) colegas do Rio. Eu, que me resignara a "Tropicália" por falta de opções que surgissem a tempo - e que julgara que a canção afinal não seria tão afetada pelo título -, engolia mal esse xarope tropicalista. As imagens passadistas e folclorizantes me desgostavam - o "astronauta" do titulo de Marcos Vasconcellos estaria mais próximo da minha idéia de roupa ligada à nossa onda do que os ternos brancos, embora esses fossem bonitos e pudessem, mais tarde, ser incluídos -, mas sobretudo eu achava que, ao contrário de tropicália, uma palavra nova, tropicalismo, me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente, talvez ligado ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (o que mais tarde se comprovou), de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente. Era um consolo que os populares - e os jornais mais vagabundos - nos chamassem de "hippies", ou de "pop", ou de novos "roqueiros; e que alguns intelectuais mais refinados nos identificassem com a vanguarda, de John Cage a Godard. Mas quem fez o comentário definitivo sobre o rotulo de tropicalistas que acabávamos de ganhar foi dr. José Gil Moreira, pai de Gilberto Gil: "Tropicalista sou eu!", dizia ele rindo, "que exerço a profissão de especialista em doenças tropicais há décadas". De fato, o verbete Tropicalista do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa registra: "1. Tratadista de assuntos referentes às regiões tropicais. 2. Médico especialista em doenças dessas regiões".

"Alegria, alegria" era sucesso popular. Por causa de minhas declarações a seu favor, Roberto Carlos me convidou para cantar no jovem Guarda. Fiz aparições espalhafatosas no programa do Chacrinha cantando "Tropicália" e "Superbacana", além de "Alegria, alegria", mudei-me definitivamente para São Paulo, e me casei com Dedé. O casamento foi no dia 29 de novembro de 1967, em Salvador, e se tornou, malgrado nosso, um acontecimento público. Íamos nos casar na Igreja de São Pedro, Dedé de vestido curto cor-de-rosa com um capuz da mesma cor (um arranjo de Ana, mulher de Torquato), e eu de terno e camisa de gola rulê laranja (na linha inventada por Guilherme para evitar os smokings que todos usavam nas apresentações de TV). Eu levava uma grande flor amarela na mão. Mas a cerimônia era segredo. A família de Dedé e a minha mantiveram tudo no mais absoluto sigilo.

No entanto, na manhã do dia 29, saímos no carro do pai de Dedé e, ao entrarmos na avenida Sete de Setembro, empacamos num engarrafamento monstro. Chegamos à igreja com grande atraso e descobrimos que o engarrafamento se devia à multidão de colegiais que, fardadas da escola, matavam aula para me ver casar. Alguém (Dedé sempre pensou que tivesse sido Guilherme Araújo, mas ele sempre negou) tinha dito a um radialista, e este, desde o inicio da manhã, divulgava horário e endereço. Foi dificílimo chegar no interior da igreja. E mesmo depois de entrarmos, as coisas não se mostraram mais fáceis. Hordas de garotas de farda colegial lotavam o templo, distribuídas por todos os assentos, os corredores, os púlpitos, os altares. Parecia um pesadelo. Elas cantavam "Alegria, alegria" e tentavam chegar junto de mim. As que conseguiam, agarravam-se a cachos do meu cabelo e algumas

agrediram Dedé. Minha mãe. sempre tão serena, desmaiou.

Bethânia levou uma pancada na cabeça. Eu queria ir-me embora. Mas não dava para sair. O padre pediu silêncio e respeito, em vão. Ele próprio quis desistir da cerimônia, mas também não viu como nós poderíamos sair antes que ele pudesse acalmar a garotada. Resolveu realizar o casamento assim mesmo. Eu me senti muito angustiado. Dedé e eu sempre nos dissemos que não íamos nos casar. Mas ela acreditou quando sua mãe lhe disse que "morreria" se ela fosse morar comigo em São Paulo sem que nos casássemos. Como eu não tinha nenhuma vontade de me separar de Dedé, aceitei que o fizéssemos, embora não considerasse como ela dizia considerar, que tanto fazia casar como não.

No meio daquele caos, tive medo. Muitos homens dizem sentir uma ansiedade de prisão no momento do casamento. Eu fiquei desesperado. As adolescentes pareciam se multiplicar como anjos lascivos numa igreja barroca baiana (não era o caso daquela de São Pedro, um templo comparativamente sóbrio, do século XIX) e eu entrava na vida adulta com um compromisso cujo peso era representado por um sacramento.

Eu próprio, aos 24 anos, tinha o aspecto de um adolescente. E de fato me sentia mais adolescente do que parecia. Alguém já disse que os homens que fixam seu espírito nos temas enfrentados na infância produzem obras profundas, enquanto os que repetem indefinidamente as questões e ilusões da adolescência estão fadados a girar nessa zona periférica em que se discute repressão, definição sexual e satisfação dos anseios de liberdade. Eu me situo no segundo grupo. Toda a onda dos anos 60 foi uma escalação de

personalidades adolescentes, ou de personagens de estilo adolescente. Mas, profundamente influenciado por meu pai, desenvolvi uma verdadeira obsessão da integridade. Quando a conheci, Dedé tinha dezesseis anos e eu 21. Uma das primeiras coisas que ela me perguntou foi se eu era "a favor do amor livre". Claro que eu era, mas não foi o que lhe disse, pelo menos não tão diretamente assim. Comoveu-me a ingenuidade com que ela fez a pergunta. Digo ingenuidade não no sentido de ausência de intenções sexuais dela em relação a mim, que a atração entre nós era claramente mútua, mas no sentido de desconhecimento da complexidade dos possíveis argumentos em contrário à idéia de amor livre. E fiz o advogado do diabo. Foi um bom começo de namoro. Dez anos depois, quando ainda estávamos juntos, eu anotei que "amor e liberdade continuam sendo nosso tema". Éramos alegres na companhia um do outro. Minha considerável feminilidade proporcionava um companheirismo permanente que fazia de nós um casal de namorados e uma dupla inseparável. Eu, que conhecera o tenebroso esplendor de uma grande paixão em Santo Amaro, uma paixão que nunca me abandonou de todo mas cuja grandiosidade parecia nutrir-se em grande parte de sua impossibilidade, encontrava finalmente um amor real, que se alimentava do que era vivido em nome dele e não do que lhe era recusado. Era uma felicidade do corpo, vivaz e serena, e também uma alegria juvenil de adequação social (ter uma namorada!) e amadurecimento psicológico. Dedé era a pessoa certa para esse encontro. Muito bonita mas de uma beleza não convencional, embora sem ser exótica, ela era extremamente original como personalidade. Intrinsecamente moderna, muito franca e lúcida, era intelectualmente muito tímida, apesar (ou por isso mesmo) de se sentir atraída para a convivência literária ou artística. Ela própria estudava dança moderna na

escola da universidade, mas sua indisciplina foi maior que seu talento e ela abandonou os estudos. Em 66 combinamos que ela viria para o Rio para estar perto de mim. Mas o casamento não era parte dos planos. Para aceitar o que ela dizia ser apenas um modo de convencer a mãe dela de a deixar mudar-se para São Paulo (no Rio ela estava na casa da avó), precisei deixar claro que se eu aceitasse o ritual me sentiria com responsabilidades em relação a ele.

Qualquer outra coisa me pareceria cinismo. Ela, naturalmente, procurou aligeirar meus escrúpulos: as mulheres têm menos medo de casar do que os homens. Agora eu estava naquela igreja abarrotada como quem tivesse entrado numa alameda errada do labirinto da vida.

Não sei como saímos dali. Tínhamos combinado para depois uma festa, só para a família e os amigos íntimos. Era para ser tão secreta quanto a solenidade, e eu já estava certo de que não seria possível imaginá-la se realizando. O lugar escolhido era um restaurante à beira-mar, escondido da rua por situar-se na parte de trás de um morro sem outras casas, no meio da vegetação, cercado de varandas e com uma escada que ia dar numa praia linda e sempre deserta. Pensei que, se as pessoas tinham conseguido descobrir o que se passaria na igreja, com maior facilidade encontrariam o restaurante e a praia.

Mas Tom Zé, que se encarregou do segredo desse almoço, nos assegurou que tudo daria certo. E deu. Fomos para esse restaurante e descemos para a praia e não apareceu ninguém que não fosse muito intimo. O dia estava lindíssimo, tudo se acalmou e alegrou, e eu achei

Dedé linda e fiquei feliz de estar casado com ela. Uma felicidade que durou enquanto o casamento durou.

Aparecer no programa de Roberto Carlos era uma transposição de fronteira muito significativa. O antagonismo entre MPB e iê-iê-iê era tão evidenciado pela hostilidade daquela em relação a este, que um grande compositor-cantor como Jorge Ben, por ter se apresentado uma vez no Jovem GUarda, se vira posto no índex do Fino da Bossa. Mas Jorge Ben, que tinha estourado em 63 com uma variedade muito própria de bossa nova, diferente dos fundadores e diferente da turma do Beco das Garrafas, simplificada e africanizada, já estava a essa altura fazendo uma fusão de samba com rhythm&blues inaceitável na área da MPB. Na verdade, depois de ter sua música "Mas que nada" estourada mundialmente via Sérgio Mendes & Brazil 66, Jorge Ben caíra numa espécie de ostracismo entre as figuras de prestígio e só Roberto Carlos lhe dava guarida. Uma canção sua dessa época anuncia: "Eu sou da linha Jovem-Samba", tentando uma paz (e uma síntese) entre a Jovem Guarda e a MPB que não extrapolou os limites dia própria canção.

Gil era um apaixonado por Jorge Ben desde a Bahia. Uma noite, cumprindo uma apresentação numa boate de Salvador, ele declarou que tinha deixado de compor e não cantaria mais nenhuma das suas composições, pois surgira um cara chamado Jorge Ben que fazia tudo o que ele achava que deveria fazer - e fez um show todo de canções de Jorge Ben. Eu, que gostava de Jorge Ben por sua originalidade e energia, não admitia que um talento musical como o de Gil silenciasse em reverência a ele. Sobretudo me parecia quase chocante que Gil, muito mais capaz de ouvir harmonias do que eu, dissesse preferir abandonar tudo por causa de um músico

infinitamente mais primário do que ele. Embora eu achasse seu gesto radical tão apaixonadamente generoso, não podia compartilhar de suas motivações. Atribuí-o em parte (e creio que não de todo erradamente) a razões raciais. Jorge Ben era não apenas o primeiro grande autor negro desde a bossa nova (um papel que poderia ser de Gil), mas era principalmente também o primeiro a fazer desse fato uma determinante estilística. Só em 67 é que vim a perceber o quanto a intuição de Gil tinha sido mais profunda e abrangente do que isso. E justamente por causa do engajamento no tropicalismo, um roteiro de ação imaginado e encomendado pelo próprio Gil.

Uma gravação de Jorge Ben capsulava todas as nossas ambições. Era "Se manda", um híbrido de baião e marcha-funk, cantado e tocado com uma violência saudável e uma natural modernidade pop que nos enchiam de entusiasmo e inveja. Não é que Jorge Ben criasse fusões, tampouco pode-se dizer que ele tenha passado da bossa nova para o rhythm&blues. Sua originalidade, quando apareceu com sua versão do samba moderno (Samba esquema novo), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. E em parte havia sido de fato assim. (Ele mais ou menos participara da turma de amantes do rock que reunia Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, nos bairros cariocas da Tijuca e do Méier). A imediata tematização da negritude - que, em Salvador, impressionou Gil tão mais fortemente porque este sempre evitara faze-lo em qualquer nível - se traduzia na batida do violão e no fraseado meio afro, meio blues, miais do que em eventuais vocábulos africanos ou pseudo-africanos e referências explícitas à experiência negra nas letras. O que ele fazia agora era um uso da

guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e do rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele. O que estivera latente na fase inicial se explicitava e aprofundava nessa fase de degredo na Jovem Guarda. Sendo carioca, e dos mais arraigadamente característicos, Jorge Ben exilara-se em São Paulo por vários anos. O noivado com a bela paulistana Domingas poderia explicar parte dessa decisão, mas nitidamente havia a motivação do desprestígio em que caíra, no Rio e, portanto, no Brasil em geral. São Paulo era um campo vasto e neutro onde sucessos parciais e setorizados, que não dependiam da adesão nacional, eram possíveis. Mas o que nos atraia eram menos as misturas estilísticas que ocorriam nele do que a atmosfera de alegria física genuína que sua presença no panorama da música brasileira instaurava. Saúde era a palavra que mais nos vinha aos lábios quando falávamos nele. Essa já se tornara e permaneceria uma palavra-chave para nós em julgamentos e apreciações. José Agrippino e Rogério já a tinham usado para falar até de literatura (na verdade, Rogério se referira a Panamérica como um livro demasiadamente saudável para ser boa literatura: "Você tem muita saúde", dissera ele a Agrippino, "talvez a literatura precise de um pouquinho mais de neurose"), dando-lhe uma conotação que eu captei e incorporei imediatamente. Saúde era o que exalava da figura, do timbre, das idéias de Jorge Ben. A própria atração pela cena pop norte-americana era já para nós a essa altura um sinal de "saúde" . A cena pop norte-americana (e o culto que lhe renderam ingleses criadores do neo-rock dos anos 60) era apenas um dos elementos que, nessa viragem tropicalista, tínhamos deixado de desprezar como "vulgares" para cultuarmos como "saudáveis. "Se manda", com sua agressividade alegre (é uma letra de mandar embora a mulher que "vacilou", sumariamente e

sem culpa) e sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos. Parecia-me que minha "Tropicália" era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que "Se manda" era um exemplo feliz. Jorge Ben, sem criar uma "fusão" artificiosa e homogeneizante, apresentava um som de marca forte, original, pegando o corpo de questões que nos interessava atacar, pelo outro extremo, o do tratamento final, enquanto nós chegávamos a soluções variadas e tateantemente incompletas nesse campo. Gil e eu elegemos a faixa "Se manda" por ser, nesse sentido, extraordinariamente bem-sucedida, também porque as características nordestinas a aproximavam de nós, baianos, mas o que foi dito aqui sobre essa gravação se aplica a todo o LP O bidu, em que ela se encontra, e a todo o trabalho de Jorge Ben do final dos anos 60. Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós. Gil, que o amara irrestritamente desde o início, tomou seus procedimentos musicais de então como uma das fontes principais de inspiração para suas buscas no violão e nos arranjos; e eu, que desde aquela época repetidas vezes imitei alguma coisa do seu jeito de fazer poesia e de cantar (tendo gravado um bom número de suas canções), uma vez escrevi que, se nós, tropicalistas, tínhamos, em nosso afã de pôr as entranhas do Brasil para fora, efetuado "uma descida aos infernos", "o artista Jorge Benjor é o homem que habita o país utópico transhistórico que temos o dever de construir e que vive em nós".

2002

Dedé e eu nos mudamos para um apartamento que Guilherme encontrara para alugar, na esquina da Ipiranga com a São Luís, no centro de São Paulo.

Guilherme, que tinha morado em Roma, em Paris e em alguma cidade da Alemanha, tinha uma visão muito livre do que fosse morar bem. Talvez já a essa altura a idéia de morar no centro da cidade tivesse começado a se tornar o que é hoje: algo fora de moda e pouco seguro. Mas Guilherme via as vantagens de conforto e preço e ignorava os preconceitos. Não estou sequer seguro de que os houvesse em relação ao endereço escolhido, tal a minha alienação dessas coisas práticas. Dedé foi ver com Guilherme, aprovou, e eu fui como que levado. O prédio, no qual ele também achara um apartamento para si mesmo, era um desses primeiros arranha-céus residenciais de São Paulo, de paredes sólidas, entrada com mármore nas paredes e no chão, e elevadores com largos frisos dourados. O aspecto era antes antiquado e digno do que ostentoso. E os apartamentos eram muito claros e amplos. Guilherme ocupou um no décimo oitavo andar, e nós, um no vigésimo. Na esquina em frente via-se o Edifício Itália, um dos mais altos da cidade, e era gostoso viver no coração de uma cidade grande, entre grandes edifícios. Sobretudo porque o nosso apartamento tinha uma varanda aberta, com uma balaustrada robusta, onde eu podia me sentar para ver o céu, o tráfego lá embaixo, sentir o vento e encher Dedé de medo de que eu caísse.

O primeiro mês se passou sem que nós nos decidíssemos por uma mobília para as salas de visita e de jantar.

Tínhamos comprado cama e móveis de quarto, geladeira e fogão - e, naturalmente, um "som", que ficava num quarto que ficou para sempre conhecido como o "quarto do som". O resto eram imensos espaços vazios onde era maravilhoso estar. O chão refletia a luz das janelas e a gente se sentava nele para conversar, cantar, ler. Eu já estava tão habituado a viver num apartamento sem móveis - e achava que isso resolvia tão bem a questão de estilo para decoração - que protestei intimamente quando alguém apareceu com umas sugestões e a arrumação das salas se iniciou.

Foi um cara chamado Piero. Era um italiano que morava em São Paulo, um moço inteligente, creio que era artista plástico. Ele começou dizendo que conhecia o dono de uma fábrica de acrílico e que poderia desenhar móveis originais para nós e tê-los fabricados e montados nessa fábrica em breve tempo e por relativamente pouco dinheiro. Eu e Dedé achamos a idéia de móveis de acrílico gozada, mas só aos poucos nos deixamos convencer. O resultado foi que Piero encheu nossas salas de móveis transparentes de cores variadas (mas todas "ácidas"). Ele comprou também duas imensas poltronas infláveis de plástico, também transparentes, e, no amplo pórtico que separava a sala de visitas da de jantar, colocou uma espécie de manequim de fibra de vidro, uma figura de mulher nua e careca, em tamanho natural. Não satisfeito, ele pendurou por sobre essa estátua uma porção de lâmpadas coloridas cujos fios de que pendiam em alturas diversas estavam ligados à vitrola lá no outro quarto, de modo que os sons graves acendiam as lâmpadas azuis os médios, as verdes e as amarelas, e os agudos, as vermelhas. Na parte de cima do pórtico, ele prendeu dois grandes ganchos de açougue. A mesa em que comíamos - e essa tinha sido a única idéia partida diretamente de mim e de Dedé - era uma mesa de

pingue-pongue, sempre com a rede armada. Nós só pedimos - timidamente - que Piero parasse quando ele começou a pintar a vidraça da janela que ficava em frente a essa mesa, transformando-a numa espécie de vitral hippie demasiadamente enjoativo. Tudo isso descrito assim pode dar a impressão de que o apartamento estava se transformando numa monstruosidade cujo ridículo só é divertido hoje, visto de longe. Na verdade, nós não impedíamos Piero de continuar porque estávamos gostando do que víamos. E mesmo hoje, na lembrança, eu lhe entendo o encanto.

Antes de termos qualquer móvel em casa, a única idéia de decoração que me havia ocorrido, além da mesa de pingue-pongue, foi a de cobrir uma das paredes do apartamento com um vistoso anúncio de rua, desses que aqui no Brasil chamamos "outdoors", representando uma moça bonita jogando tênis contra um imenso fundo de céu azul. Era uma propaganda de açúcar - o texto dizia simplesmente (mas algo enigmaticamente) "Açúcar sacode" - e era uma visão da própria "saúde" de que tanto falávamos. Por causa das conversas com Rogério e Agrippino, dos textos de Morin, e dos desenvolvimentos da sensibilidade que dispararam com a empreitada tropicalista, eu vinha, já havia algum tempo, observando a beleza dos anúncios, das revistas vulgares, dos produtos de consumo, e, apesar de ser um eterno e arraigado anticonsumista (detesto comprar), passei a entrar em supermercados só para olhar as latas e as caixas empilhadas, desbravar os corredores multicoloridos com seu clima de ficção científica e decoratividade mística. A "saúde" da vida anônima e comum, a "saúde" de ver a beleza total e única nas superfícies, a "saúde" do mercado, tudo isso eu via nas veredas dos supermercados - e tudo isso estava encarnado na beleza sexual da moça que jogava tênis no

cartaz. O jogo de tênis, por outro lado, também lembrava Godard - para mim um verdadeiro poeta dessas coisas todas, como Agrippino, em sua radicalidade antilírica, não parecia poder ser - por causa das imagens iniciais de Pierrot le Fou, com as duas moças que jogam tênis e o texto sobre a luz em Velásquez. Nunca pude trazer o outdoor para dentro de casa, mas a mesa de pingue-pongue e a aceitação das invenções de Piero já denotavam que eu queria que minha primeira moradia paga com meu próprio dinheiro fosse ela mesma uma profissão de fé tropicalista. E não estava, portanto, preocupado em ser sóbrio ou discreto ao decorá-la. Mas uma coisa é não temer ser gritante, outra é ter que viver num lugar feio.

O que Piero estava fazendo, embora não fosse a realização de um plano nosso nem a expressão acabada de nosso gosto, era divertido, diferente e delicado. Misteriosamente tornava-se nosso, de um modo que escapava a nosso controle. A luz que vinha das janelas incidia nas poltronas de acrílico cujas arestas se tornavam cintilantes. As cores seriam estridentes se o material não fosse translúcido. Tal como era, fazia-as resultarem calmantes para os olhos e o espírito.

Os ganchos de prender carne, visíveis desde a porta de entrada, davam uma nota agressiva (hoje nos pareceria uma referência ao punk), cortando a doçura que a transparência emprestava às cores ácidas. A boneca de fibra de vidro, que era de cor neutra, ou incolor, e era translúcida sem ser transparente, ficava em boa proporção com as salas grandes, dando a tudo um ar espaçoso, como se se tratasse de uma exposição de esculturas planejada com humor mas sem desconforto visual.

E quanto às lâmpadas que meio a circundavam, elas estavam conectadas com o sistema de som, mas isso em nada se parecia com esses painéis ingênuos encontradiços em boates de dança a go-go (a palavra portuguesa discoteca era usada no seu significado próprio de coleção de discos ou loja de discos, a forma francesa discothèque, que os americanos elegeriam na década seguinte para designar clubes noturnos de dança, ainda não tinha entrado em voga). Eram lâmpadas comuns, do tamanho das que se punham no teto de uma sala, penduradas em seus próprios fios a partir do pórtico, pendendo em alturas diferentes, como que ao acaso. Como um cacho de frutas desfalcado, de cores variadas, elas se derramavam por sobre a cabeça e os ombros do manequim. Quando apagadas (e era como elas ficavam quase todo o tempo, mesmo à noite), pareciam um elemento a mais a compor a escultura de fibra, tinham mesmo a aparência moderna e despojada de uma composição artística que exibisse propositadamente suas instalações elétricas. E os usos que lhes descobrimos para a música estavam longe de ser os da primária pulsação rítmica de cores seguindo baixos e bumbos, rotineiros nas boates. O mais impressionante deles - e o que mais elucida o gosto com que curtíamos esse artefato - tendo sido o de observar o que produzia no cacho de lâmpadas a voz de Mahalia Jackson cantando "Summertime" ou "Sometimes I feel like a motherless child" a capela. Às vezes, a gente apagava todas as luzes da casa e ficava apenas com a voz de Mahalia, cujo timbre fazia as luminosidades amarelas e vermelhas sustentarem-se por algum tempo, entremeadas de relâmpagos azuis, para darem lugar a azuis e verdes que, crescendo e caindo em intensidade, bruxuleavam como fogos-fátuos, até sumirem, junto com as últimas notas e palavras, no silêncio do escuro total.

O ano de 1968, em muitos pontos do mundo lembrado como violentamente significativo, teve, para nosso grupo, tudo o que caracterizou o folclore histórico criado a seu respeito. Na verdade, toda esta seção do livro só terminará quando ele terminar. Mas um episódio algo frívolo revela muito da autoconsciência exibida pelas pessoas atuantes no período. A Rhodia, fabricante de tecidos, nos convidou para participar de um show que, diziam, a companhia produzia anualmente com artistas importantes, como atração na grande feira nacional da indústria têxtil em São Paulo, a Fenit. O show se chamaria Momento 68. Havia alguma promessa de participação da empresa no patrocínio de um possível programa tropicalista na TV. Por outro lado, eles nos acenavam com um texto escrito por Millôr Fernandes, com um diretor de teatro respeitado e com dois grandes atores. Ficamos sabendo que o show incluiria, além de um balé dirigido por Lennie Dale, um desfile de moda. Quando se iniciaram os ensaios, Gil e eu vimos que o negócio era estranho. Não apenas os nossos números eram entreatos dos desfiles, como os textos eram de uma assintonia atroz com nosso estilo e com tudo o que nos interessava. Os figurinos que tínhamos que usar eram horrivelmente estilizados (sem que faltassem os ternos brancos "tropicalistas") e as piadas ditas pelos dois atores eram caretas. No entanto, tínhamos assinado os contratos e, embora achássemos tudo aquilo ridículo, contávamos com a camaradagem dos bailarinos, do coreógrafo, dos atores e, apesar das limitações impostas pelo produtor, das modelos. O diretor não tinha tempo para conversas, mas era gentil e flexível.

Achávamos jeito de ir agüentando. Mas eu me assombrava com o absurdo da situação: os temas da "contracultura) eram abordados em tom de piada de clube social, e nós dois estávamos ali, sobre aquele

palco. Era a visão jornalística superficial das marcas do período - um aspecto grotesco do que se poderia chamar de um "narcisismo de época". Não doía demais, apenas parecia irreal. Mas foi esse show que nos levou pela primeira vez para fora do Brasil. Depois da feira em São Paulo, o Momento 68 se apresentaria no Rio, em Lisboa, em Buenos Aires e em Montevidéu. Havia um tempo entre Portugal e a Argentina, e eu combinei com Dedé de nos encontrarmos em Paris. E assim fizemos. Dali fomos a Londres. Gil foi de Lisboa para Madri com parte do corpo de baile. Foi comovente conhecer Lisboa, agradável conhecer Paris e intrigante conhecer Londres. Na volta ao Brasil, não lembro mais o que foi que o produtor do show disse ou fez que me deixou à vontade para sair do projeto xingando-o. Gil me acompanhou na decisão. Não fornos a Buenos Aires nem a Montevidéu. Fiquei aliviado e rindo pelos cantos. Eles não nos processaram por termos deixado o show a meio caminho: acho que meu pretexto para sair tinha algo a ver com a não-confirmação dos compromissos assumidos por eles de patrocinar nosso programa de TV. Como esse show pretendia ser uma síntese do que vinha sendo o ano de 1968, e como ele tentava realizar essa pretensão de modo alheio e falso, a lembrança desse evento é débil em minha mente, mas parece um outro ano de 68, virtual e paralelo, fantasmagórico, uma realidade esquálida mas coerentemente fechada em si mesma.

A POESIA CONCRETA

Enquanto a reação da estudantada de esquerda era francamente desfavorável - e muitos colegas compositores torciam o nariz -, a imprensa, embora criticamente dominada por posição semelhante, tinha no espalhafato das apresentações (e nas próprias discussões que elas geravam) um prato cheio para sua produção diária de reflexão, sensacionalismo e intrigas. Nesse caso, como em outros mais freqüentes do que se imagina, era exatamente sua venalidade que a salvava. Pelo menos do moralismo estreito e do tradicionalismo tacanho. Nós aparecíamos nas revistas especializadas em televisão, nas de amenidades, no noticiário cotidiano dos jornais e nas crônicas e artigos de novos e velhos jornalistas, além, é claro, de sermos citados freqüentemente nas perguntas feitas pelos repórteres a outros artistas. Episódios grotescos não faltaram, como o do produtor e apresentador de TV Flávio Cavalcanti, uma figura folclórica do conservadorismo sensacionalista que comandava um programa em que um corpo de "jurados" julgava canções - sobre as quais o próprio apresentador fazia inflamados discursos de reprovação moral ou louvação sentimental -, que, forçando bastante, encontrou nas iniciais das palavras "(sem) lenço, sem documento" da letra de Alegria, alegria uma referência ao ácido lisérgico - (S) L, SD?! - e, portanto, uma instigação ao uso de drogas, o que o levou a repetir o gesto que executava em ocasiões semelhantes e que lhe garantia a manutenção da fama algo cômica, algo sinistra: quebrou um exemplar do disco que continha tal infâmia.

Muitas manifestações de repúdio às novidades que trazíamos se seguiriam a essa. Sempre, felizmente, em nível mais alto. E tinham como alvo nosso suposto comercialismo e, sobretudo, nosso desrespeito aos princípios do projeto estético das esquerdas, dito nacional-popular. Mas eu pude ver publicada na revista Manchete, entre fotografias coloridas, algumas de página inteira, uma entrevista minha em que eu declarava que "quando ouvi João Gilberto pela primeira vez, tive vontade de fazer música. Depois industrializou-se (mas não muito) um samba 'classe A' com aparatos jazzísticos e clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto para tornar-se apenas uma idéia de defesa da pureza de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões e, por fim, o chamado rock nacional. Sentia-me perdido: jamais pensara em música como produto, e não considerava o Fino da Bossa como a salvação de nossas tradições". E: "Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas".

O fato de essas mostras de lucidez poderem destacar-se da banalidade predominante na revista de maior circulação no país só agravava minha sensação de frustração ante o resultado das gravações já prontas para compor o esperado disco.

Eu desejara criar um objeto conceitualmente forte e de arte- final irretocável - e no fim das contas tinha de me animar a defender o que restara, apesar de tudo, de instigante num mondrongo esquálido. As dificuldades técnicas exibiam um subdesenvolvimento não folclorizado, é certo, mas eu tinha imaginado um nível de feitura que resolvesse - provisória mas satisfatoriamente - esse feixe de problemas. Tinha de contentar-me com a

ousadia das idéias como única mantenedora do nível aceitável da empreitada. Não quero dizer com isso que desprezo o empenho ou a capacidade do produtor Manuel Barembein, e muito menos dos arranjadores (Medaglia, sobretudo, fez um trabalho notável). Apenas, consciente de que a unidade final dependia de minha liderança, reconheço não ter possibilitado ou exigido (o que, num caso desses, vem a dar exatamente no mesmo) que esses colaboradores chegassem a um desempenho que transcendesse todo provincianismo: mas como eu poderia, se, de todos, eu era justamente o que mais tímido e desarmado me achava dentro do estúdio? De qualquer modo, o resultado, por menos que me satisfizesse, revelava-se eficaz no ataque aos alvos cruciais mirados pela primeira inspiração tropicalista. As reações iradas, ou meramente assustadas, que surgiam na imprensa, nos auditórios e nas universidades eram prova disso.

Mas não eram somente as reações negativas que reafirmavam a pertinência de nossa posição. O conjunto dos aspectos instigantes na música ela mesma e da considerável articulação dos esboços de idéias que se encontravam em minhas entrevistas, chamou, desde muito cedo, a atenção do poeta Augusto de Campos.

Antes de o tropicalismo ganhar corpo e nome, Augusto, tendo ouvido Maria Odete cantar "Boa palavra" no festival da TV Excelsior, e, por outro lado, tendo lido minha intervenção num debate sobre música popular na Revista Civilização Brasileira, no qual eu insistia na ênfase sobre João Gilberto e preconizava a "retomada da linha evolutiva" que este representava, escreveu um artigo chamado "Boa palavra sobre a música popular", saudando minha chegada no cenário da MPB como um fato auspicioso. Alex Chacon, cheio de entusiasmo, me

mostrara esse artigo no Rio. Isso foi antes de que eu assistisse a Terra em transe, antes mesmo de que Rogério me apresentasse a Zé Agrippino. O que é mais importante: antes dos comentários de Bethânia sobre Roberto Carlos e a Jovem Guarda. Certamente por essa razão – mas também por eu não conhecer o nome do articulista nem encontrar nenhuma outra reação ao artigo além da de Alex - o texto me pareceu vindo de outro planeta. Eu estava preparado para a crítica ali apresentada por Augusto ao estilo enfático então ressurgente em decorrência da entrada em cena dos temas político- sociais com o advento da canção de protesto"; e quanto à volta ao samba tradicional e ao folclore nordestino, minha declaração citada por ele ("Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação") era eco de um longo artigo que eu escrevera em 65 para a revista Ângulos, publicação universitária de Salvador, em que ataco os nacionalistas passadistas que - liderados teoricamente pelo sociólogo José Ramos Tinhorão - tentavam desmerecer e mesmo anular as conquistas da bossa nova. Mas a revisão critica que Augusto esboçava fazer de Roberto e Erasmo Carlos ainda me era inaceitável: eu fechava o meu artigo da Ângulos opondo uma facção responsável da juventude brasileira - a mesma que eu queria reconquistar das garras dos nacionalistas retrógrados para a linha evolutiva da bossa nova - àquela outra facção que tem "algumas mocinhas tão suburbanas quanto Emilinha Borba e rapazes a meio caminho entre beatles e Francisco Carlos como ídolos", identificando assim a turma da Jovem Guarda com as figuras artisticamente menos prestigiadas entre os grandes sucessos de massa do rádio brasileiro dos anos 50. Mais: de antemão eu defendia essa posição ideológica contra as possíveis recuperações críticas que tais "fenômenos publicitários"

encontrassem em "frases (mais ou menos inteligentes) ditas na Europa a respeito de 'juventude' e 'ritmos alucinantes'. Além disso, o artigo de Augusto me soou um tanto acadêmico, justificando seu interesse por Roberto e Erasmo em observações tecno-estilísticas que eu não estava disponível para analisar.

O que me parece incrível, hoje, relendo esse artigo de Augusto, é que, na época do tropicalismo, eu, já tendo superado o preconceito contra a Jovem Guarda - e, afinal, fazendo, como ele fizera, uma aproximação entre João Gilberto e Roberto Carlos -, não tenha me reportado, nem mesmo íntima ou interiormente, ao aspecto profético das considerações ali expostas. A rigor, se eu tivesse lido com propriedade as conseqüências que Augusto tirou de minha fala, seu artigo teria sido o verdadeiro estopim de minha virada. De fato, nem Terra em transe nem Edgar Morin nem as insinuações de Guilherme, nem mesmo as conversas com Rogério e Agrippino, vieram a apresentar uma visão tão completa das questões que enfrentaríamos no tropicalismo. Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo, que os "nacionalóides" preconizavam um "retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico"; que eles queriam "voltar àquela falsa concepção 'verde-amarela' que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas [...] Foi nesse estado de coisas que chegaram a Jovem Guarda e seus lideres Roberto e Erasmo Carlos para, embora sem o saber, evidenciar a realidade e o equivoco. Para demonstrar que, enquanto a música popular brasileira, como que envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticos,

a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o 'folclore urbano', de todas as cidades, trabalhado por todas as tecnologias modernas, e não envergonhado delas, conseguia atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística. Cúmulo do paradoxo, já há noticia de que surgiram no Recife romances de cordel narrando o encontro do rei do iê-iê-iê nacional com Satanás, glosando o tema da música [de Roberto Carlos] 'Quero que vá tudo pro inferno'. [....] A maior parte não entendeu que o iê-iê-iê sofreu uma transformação na sua tradução brasileira, que não é, nos seus melhores momentos, mera cópia do estrangeiro. Já tive oportunidade de observar [....] que, quanto ao estilo interpretativo, os dois Carlos estavam mais próximos de João Gilberto do que muitos outros cantores atuais da música popular tipicamente brasileira (e João Gilberto, por sua vez, tem muito mais a ver com os cantadores nordestinos do que muitos ulradores do protesto nacional)".

A clareza com que Augusto via o panorama da MPB de então se mostra mais surpreendente quando penso que a impressão de distância que o tom do seu artigo me dava correspondia a uma condição real: ele não apenas era um poeta de formação erudita, como também - em parte por causa da natureza e amplitude dessa erudição, mas sobretudo pela radicalidade do experimento poético a que se dedicava desde os anos 50 - estava à margem tanto das correntes dominantes da intelectualidade brasileira quanto do mundanismo dos ambientes artístico-jornalísticos onde se discutia ou fazia música popular. Ele parecia saber se colocar com firmeza diante das questões cruciais, mas evidentemente lhe faltava a vivência da faixa em que a esquerda festiva se movia e

em que circulavam as fofocas, vivência que talvez lhe tivesse dado a malandragem de linguagem que me teria conquistado à primeira leitura.

Mas há uma razão mais convincente para eu ter esquecido o artigo. É que, justamente por ser tão bem amarrado, quase esquemático, ele chegou com um roteiro pronto, um roteiro que eu não poderia enxergar se não o refizesse por minha própria conta. Não que eu tenha esquecido o artigo no sentido de nega-lo inconscientemente, como numa espécie rasteira de "angústia da influência". Na verdade eu não o absorvi propriamente e - como não conseguia discordar de seus avanços mais ousados, nem tinha noção da importância de seu autor, nem encontrei um só entre meus conhecidos que o tivesse lido - simplesmente o considerei inexistente. Assim como o distanciamento munia Augusto daquele olhar seletivo que só via o que era relevante no quadro dado, meu envolvimento dificultava uma mirada geral suficientemente objetiva - e me impedia de compartilhar com ele o seu ponto de vista. A defesa de Roberto Carlos não me chocou nem me excitou: era um tema levemente incômodo que tinha sido tocado por um desconhecido um tanto sem humor e que não parecia pesar na balança das opiniões. Tampouco me entusiasmava a simpatia ali exposta pelas minhas idéias (que eram, no essencial para o artigo, identificadas com as de Edu Lobo, que eu tanto admirava mas de quem discordava tanto quando se tratava de opiniões e teoria), já que eu cria que ninguém ia ler aquilo. Não guardei nem por um dia a página do jornal. Quando, algum tempo depois, Capinan me mostrou o livro sobre Sousândrade e pronunciou o nome dos irmãos poetas que o haviam organizado, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, eu não só não reconheci o nome como, ainda dessa vez, não o fixei.

Augusto e seu irmão Haroldo, juntamente com Décio Pignatari, formavam o núcleo do grupo de poetas que, no meio dos anos 50, lançaram o movimento de poesia concreta, uma retomada radical do espírito modernista dos anos 20 - e das idéias de vanguarda do inicio do século -, contra os pudores antimodernistas e antivanguardistas que tomaram conta da poesia e da literatura brasileiras, primeiro com os romancistas regionalistas dos anos 30 e, depois, com os poetas da chamada "geração de 45".

Os poetas concretos sentiam-se em sintonia com músicos europeus como Boulez e Stockhausen, que, nos anos 50, retomavam a radicalidade da escola de Viena (sobretudo Webern), e com os pintores que seguiam os caminhos de Mondrian e Malévitch, e, levando às últimas conseqüências o fato de que poesia não é propriamente literatura, valorizaram os aspectos físicos da palavra, criando um tipo de poema que foi qualificado inicialmente como visual - já que, sobre o papel, a ênfase caía na tipografia, no uso da cor e dos espaços em branco - mas que eles sempre quiseram, na expressão de Joyce, "verbivoco-visual". Conhecedores apaixonados dos movimentos pioneiros da primeira década do século – futurismo italiano, suprematismo e cubo-futurismo russos, dadá internacional etc. (com uma certa antipatia pelo surrealismo) -, eles tomaram posição bem definida em face dos modernismos dos anos 20, em face de uma história abrangente da poesia e, finalmente, em face dos roteiros que se deviam estabelecer para ela no futuro. Nesse sentido, criaram o que eles chamavam de seu 'pai-de-uma", uma seleção de autores obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante: Mallarmé (o primeiro, com seu "Lance de dados", a pensar o poema sobre a página como uma constelação, e a usar o branco do papel como elemento estruturador):

Ezra Pound (que foi quem lhes deu o conceito de "paideuma", além da aproximação com a escrita chinesa, sua monumental série de Cantos vista como composta à maneira dos ideogramas); Joyce (com suas palavras-montagens, a implosão da forma "romance" em Ulisses, e a invenção de uma translíngua em Finnegans Wake); Maiakóvski ("não há arte revolucionária sem forma revolucionária"); João Cabral de Melo Neto (o maior poeta brasileiro surgido depois do modernismo, pertencente, pela idade, à geração de 45, mas em tudo oposto a ela: um poeta das coisas vistas com olho lúcido e expressas em linguagem seca e rigorosissima); e. e. cummings (realizando gestos tipográficos isomórficos, fazendo até os sinais de pontuação protagonizarem lances fundamentais do poema), e Oswald de Andrade (o mais radical dos modernistas paulistas surgidos na famosa Semana de 1922), a poesia barroca (e os "metafísicos" ingleses), a poesia provençal.

O surgimento dos concretistas tinha sido escandaloso (a revista O Cruzeiro, de grande circulação, falou em "rock'n'roll da poesia"...) Embora contassem com a simpatia de uma figura gigantesca da poesia brasileira como foi Manuel Bandeira (mais velho que os modernistas, precursor destes e um mestre para sempre), eles encontraram forte resistência entre poetas, literatos e acadêmicos. Mas o nível de argumentação que eles sustentavam em suas respostas e defesas críticas era tão alto, sua cultura tão vasta, e sua determinação tão inabalável, que se tornaram um osso duro de roer na cena intelectual brasileira, impondo respeito mesmo onde não havia receptividade. O resultado disso foi que seus inimigos cercaram-nos com uma cortina de silêncio que era rompida de vez em quando por uma ou outra agressão desproporcional, e seus amigos tendiam a apoiá-los de modo sectário.

Quando Augusto de Campos entrou em contato comigo - acho que foi Júlio Medaglia quem, já conhecendo seu interesse por meu trabalho, lhe disse que poderia arranjar um encontro através de Guilherme Araújo -, ele me deu de presente alguns números da revista Invenção, publicação dirigida por ele, Haroldo e Décio (o Grupo Noigandres, como eles se autodenominavam: noigandres é uma palavra encontrada num poema provençal cujo sentido ainda se discute e que aparece num dos Cantos de Pound como indecifrável por um conhecedor a quem o poeta vai recorrer para desvendar-lhe a significação), mencionou as afinidades que via entre o que eles faziam e o que nós estávamos fazendo, e sobretudo falou de Lupicínio Rodrigues. Lupicínio foi um grande compositor, um negro do extremo Sul do Brasil - isto é, de uma área onde se pensa que a população é toda branca -, que ficara famoso por seus sambas-canções sobre mulheres infiéis e ciúmes monstruosos (no seu maior sucesso "Vingança", ele ameaça a traidora com uma praga que, décadas depois, faria a glória de Bob Dylan: "você há de rolar como as pedras que rolam na estrada/ sem ter nunca um cantinho de seu..."), e cujas melodias tinham um caráter algo errático que lhes dava eficácia dramática e originalidade. Antes do artigo em que Augusto se referia a mim, ele escrevera um outro comparando favoravelmente a Jovem Guarda ao Fino da Bossa e, antes deste, um outro ainda sobre a poesia extremada de Lupicínio, seu realismo às vezes demasiadamente cru, o inusitado de suas composições melódicas e, principalmente, o extraordinário efeito que tudo isso alcançava quando apresentado pela voz surpreendentemente delicada do autor. Se acaso, no decorrer dessa nossa primeira conversa, algum silêncio parecia querer durar um pouco demais, Augusto recomeçava a falar em Lupicínio. Eu compartilhava do entusiasmo dele por esse compositor de quem eu sabia

de cor um bom número de canções. Mas, como eu tinha admirações ainda mais intensas por alguns outros nomes da velha-guarda e sabia um vastíssimo repertório de um Olimpo de autores em cujo trono central sentava-se Dorival Caymmi, essa insistência em Lupicínio me soou um pouco como uma monomania. Ao voltar para casa, comentei com Guilherme, rindo: "Ele é mesmo louco por Lupicínio Rodrigues!".

O mais curioso é que Augusto, durante nossa conversa, mencionou o artigo que eu esquecera, e eu, que logo recuperei dele uma obscura memória, fiquei um pouco envergonhado de não poder comentar detalhes. Mas creio que uma cópia dele veio junto com os artigos sobre Lupicínio e os números de Invenção que Augusto passou às minhas mãos. Não se pode dizer que tenha havido uma verdadeira empatia entre nós. Ele parecia mais distante do meu mundo do que o tom do artigo dele me tinha feito imaginar. Quase todas as características daquilo que, no meu ambiente, nós chamaríamos de um "careta" se encontravam naquele homem metódico, muito branco, de bigode e com um sotaque paulista imaculado. Por outro lado, nenhum traço do brilhantismo que impressionava num Glauber, num Rogério, mesmo num Ferreira Gullar, trazia um excedente de excitação à sua conversa medida e clarificadora. Sua mulher, Lygia, uma pessoa muito doce e educada - além de sintonizada intelectualmente com os interesses do marido -, sentava-se ao seu lado demonstrando uma natural devoção a ele. Tudo o que ele dizia - e com que ela concordava invariavelmente - me soava certeiro e justo, e seu apoio ao movimento em que eu me achava engajado era nitidamente sincero e notavelmente fundamentado. Mas tudo parecia vir de longe e estar destinado a permanecer despercebido num canto obscuro.

De fato, repetia-se no encontro pessoal o estranhamento já experimentado na leitura do artigo. No entanto, havia nos olhos muito míopes de Augusto, e atravessando os círculos concêntricos das lentes esverdeadas dos óculos, um raio permanentemente vindo de um ponto muito preciso de sua pessoa, um raio de doçura intacta, e de louca tenacidade na defesa dessa doçura. Isso fazia com que ele parecesse ter um direito especial de mostrar-se absorto, como os loucos, e também unia os pontos de outro modo dispersos de suas demonstrações de identificação com o que me interessava. Aquilo em seus olhos fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós.

Os outros artigos de Augusto, mas sobretudo alguns poemas e textos introdutórios da revista Invenção, contribuíram para que eu entendesse o sentido profundo dessa nossa aproximação. Um desses textos especialmente - um quase-manifesto escrito por Décio Pignatari - pareceu expressar exatamente minhas preocupações. E no mesmo tom. Num tom que seria o meu se eu pudesse escrever aquilo. Havia algo de simplista nos artigos de Augusto escritos para ser entendidos por leitores de jornal que assistiam a festivais de música popular na televisão, mas esse texto escrito por Pignatari, tendo sido escrito para a bela revista de poesia que eles faziam circular a intervalos irregulares, era ao mesmo tempo complexo, sugestivo e extraordinariamente convincente. Era um texto para circular entre eruditos, mas eu, se pudesse, o poria sem modificações na contra capa do meu disco. Tratava-se de mais uma defesa dos postulados concretistas contra as investidas sociologizantes dos nacionalistas. Era uma crítica à folclorização mantenedora do subdesenvolvimento, e uma tomada de responsabilidade pelo que se passa no nível da linguagem por parte

daqueles que trabalham diretamente com ela. Contrapunha à imagem do pescador de chapéu de palha e rede às costas, que era o símbolo da Editora Civilização Brasileira, o alerta para o fato de que, em países desenvolvidos, pescava-se com sonar e barcos bem equipados. E, respondendo ao poeta Cassiano Ricardo, um ex-modernista que chegara a colaborar com eles mas agora dizia esperar que eles "afrouxassem o arco", Décio encerrava o artigo (todo costurado pela conjunção e na sua forma latina de uso comercial, &) insistindo em que eles, os concretos, manteriam "o arco sempre teso" pois "na geléia geral brasileira alguém tem de fazer o papel de medula & de osso".

A imagem do arco teso e a expressão "geléia geral" (um trocadilho com "geléia real" que soa de fato engraçado ficaram em minha mente e delas falamos muito em nossas conversas no 2002 (este era o número do nosso apartamento; pouco tempo depois Décio Pignatari brincaria com isso, sugerindo que o número se referia ao ano seguinte ao 2001 do filme de Kubrick). A expressão "geléia geral" foi parar numa letra tropicalista de Torquato Neto para uma música de Gil (e no título de uma coluna assinada por Torquato na imprensa carioca na década seguinte), e a imagem do "arco teso" reapareceu explicitamente numa canção minha dos anos 70 e foi uma presença difusa por sob as palavras de muitas das minhas composições e declarações esses anos todos.

O 2002, com sua boneca de fibra de vidro e seus móveis de acrílico transparente, tornava-se mais e mais animado. Gil estava sempre por lá. Assim também os Mutantes e, naturalmente, Guilherme, que morava dois andares abaixo. Zé Agrippino e Maria Esther apareciam de vez em quando. Waly e Duda vieram do Rio e estavam

morando conosco. Eu os ouvia muito. Duda sobretudo continuava a ter enorme ascendência sobre mim. Eu considerava que o que eu fazia era algo útil, porém intelectualmente menor, se comparado ao que eles, muito mais cultos e muito mais adestrados mentalmente, viriam a fazer. Dedé brincava dizendo que eles eram nossos consultores. Achávamos bom que o dinheiro que eu ganhava desse para manter um apartamento amplo que podia acolhê-los, enquanto eles próprios não faziam os filmes e os livros que poderiam fazer de nós uma geração marcante na história da cultura brasileira. Conversávamos até altas horas da madrugada bebendo cerveja e eu e Dedé nos orgulhávamos de que nossa casa fosse uma permanente promoção de saraus inesquecíveis. As revistas, os livros e os artigos que Augusto me dava circulavam entre os membros dessa comunidade. E o perfil dos concretistas ia se tornando mais nítido para mim. Eles próprios - porque Augusto me apresentara a Haroldo e Décio - passaram a freqüentar o 2002 com certa assiduidade. Suas visitas, no entanto, eram de natureza diferente das feitas por Agrippino, os Mutantes, Gil ou mesmo Rogério e Hélio Oiticica (a quem finalmente fui apresentado, numa ida ao Rio, pela espantosamente antenada jornalista Marisa Alvarez Lima): os poetas concretos telefonavam antes, marcavam hora, enfim, cumpriam as formalidades ditas burguesas, enquanto os desbundados entravam e saiam de nossa casa sem aviso, como se vivêssemos em regime comunitário. Essa é uma das marcas distintivas entre os românticos irracionalistas e os descendentes hiper-racionais dos simbolistas.

Aos poucos eu ia ligando os pontos das informações fortuitas que tivera a respeito dos concretos ao longo dos anos. Dedé lembrava claramente das referências a eles feitas pelo professor Yulo Brandão em seu curso de

estética, quando ela estudava dança na Universidade dia Bahia. Mas eu não lembrava sequer de ter ouvido a expressão "poesia concreta". Eu tinha guardado o nome de Décio Pignatari daquela conversa com Boal numa festa do elenco do Zumbi, em 65. Mas os nomes dos irmãos Campos foram esquecidos imediatamente após serem ouvidos quando Capinan me mostrou o livro sobre Sousândrade. Lembro de ver, encantado, um poema de e. e. cummings publicado em Salvador no suplemento cultural do Diário de Notícias, suplemento que Glauber dirigia no início dos anos 60. A tradução para o português devia ser de Augusto, que é só quem traduziu cummings no Brasil, que eu saiba (com a rigorosa supervisão do autor através de longa troca de cartas), mas se seu nome estava impresso naquela página, não o gravei. Já nos anos 70, ouvi Glauber dizer que "começara concretista", numa referência a seu primeiro filme, um curta-metragem chamado O pátio, cujo "formalismo", segundo ele, o desinteressou quando se viu em meio a gente miserável na aldeia de pescadores onde, pouco tempo depois desse curta, foi filmar Barravento. Mas nem nas páginas do suplemento que ele dirigia, nem em nenhuma de suas declarações públicas da nossa fase soteropolitana, ouvi ou li dele uma só vez que fosse a expressão "poesia concreta" ou os nomes de seus inventores. Eu fora, sem embargo, influenciado indiretamente por eles, pois, aos vinte anos, em Salvador, eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo "futura" sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do Diário de Notícias. E os espaços brancos e os tipos "futura" eram a marca registrada da obra dos concretistas.

Agora, eu absorvia com grande presteza o sentido do trabalho deles. Gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas em muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo (segundo Mallarmé), de "subdivisão prismática de uma idéia". E em todos a aventura de abandonar radicalmente a sintaxe discursiva. Além disso, o arsenal critico de que eles muniam o jovem leitor de suas publicações, as traduções (que Haroldo prefere chamar de "transcrições") de autores e obras que lhes parecessem essenciais (alguns Cantos de Pound, poemas de Mallarmé, os "meta físicos" ingleses, os trovadores provençais, trechos escolhidos do Finnegans Wake, cummings, poesia japonesa etc.), e sobretudo uma alternativa crítica à visão da história da literatura brasileira que a tem como inevitavelmente periférica e desimportante - tudo isso fazia dos números da revista Invenção, dos livros que eles nos davam e das conversas com eles algo instigante e animador.

Haroldo e Décio não transmitiam a mesma impressão de distância que Augusto sempre me deu. Décio sobretudo - com seu sotaque paulistano italianado (isso, em São Paulo, significa popular: mesmo os negros e os judeus - e até alguns nisseis - de São Paulo têm sotaque italiano), seu brilhantismo agressivo e sua vivência entre publicitários e estudantes de comunicação - era alguém naturalmente próximo. Magro e narigudo, bigode e cabelos encrespados, ele tinha um ar de sátiro. E uma esperteza mundana no falar que me deixava totalmente à vontade. O que eu disse sobre seu texto na revista Invenção serve para seu convívio pessoal. Suspeito que as mesmas idéias defendidas por Augusto no artigo que

Alex pôs em minhas mãos se expostas por Décio e no seu estilo, teriam me conquistado imediatamente, como Bethânia conquistou minha atenção para a Jovem Guarda com um simples comentário.

Haroldo, gordo e de voz metálica, sem italianismos que manchassem a pureza de seu sotaque paulistano, animava a sala com seu exuberante misto de rigor e bonomia. Ele não deixava a conversa cair e exibia seu domínio da língua e sua imensa erudição sem parecer pedante ou deixar os ouvintes - por menos cultos que fossem - de fora. Augusto, tendo ido mais longe do que qualquer outro sem sair do seu tom isento e comedido, tinha me levado a pensar que o brilhantismo de Rogério, de Glauber, de Waly - o meu próprio, que eu tendia à eloqüência se o interlocutor não me intimidava - talvez se devesse a um narcisismo que antes dificultava do que iluminava o acesso a idéias pertinentes e descobertas substanciais. Eis que seus dois companheiros sofriam do mesmo mal. Mas bem cedo vi que as coisas não são simples assim. Augusto sem dúvida - como Capinan, como Cacá Diegues - parecia desprovido desse prazer narcísico no conceber as idéias e no proferir as palavras. (A bem dizer, era como se em nenhum momento de sua formação ele tivesse ouvido o canto de sereia contido na palavra romântica gênio; ao contrário de Glauber, ele não fazia pensar no verso horroroso de Castro Alves: "Eu sinto em mim o borbulhar do gênio"). E há inegável indulgência na fruição do próprio ego no elenco em que me incluí. Mas a excelência dos resultados - e mesmo a confiabilidade dos propósitos - não pode ser aferida dessa tipologia, porque não se dá na razão direta dessas diferenças. Augusto simplesmente - o que afinal é mais coerente com o programa concretista – não tinha gosto pela retórica. Não deixava de ser curioso, contudo, que,

desse grupo de poetas de vanguarda que nos procurou, o mais próximo de mim fosse justamente o mais distante.

Passei a freqüentar também a casa de Augusto. Ele, a mulher Lygia e o filho Cid, então ainda um menino (Roland, o filho mais velho do casal, era arredio e nunca participava das conversas na sala - hoje é astrofísico e realiza pesquisas na Universidade de Brasília), quase sempre Haroldo, acompanhado de sua mulher Carmen, e, mais raramente, Décio, nem sempre com sua mulher Lila, mais Torquato ou Gil ou algum dos músicos de vanguarda (Rogério Duprat era o mais assíduo), além de mim e de Dedé, formávamos um grupo conversador na sala visualmente limpa do apartamento nas Perdizes. Alguns poemas visuais em grandes tipos "futura" enquadrados nas paredes, uma boa reprodução da Grande Jatte de Seurat e um quadro de Volpi, além de alguma coisa dos pintores "concretos" de São Paulo, davam a sensação de uma sensibilidade a um tempo aberta e meticulosa. O gosto pelas formas geométricas e pelo acabamento definido refletiam antes delicadeza de espírito do que contração neurótica: sendo uma sala viva e aconchegante, porosa e arejada, era uma prova singela de que Mondrian e Bauhaus, formalismo russo e tipografismo americano não desembocam necessariamente em escritórios de executivos e agências de publicidade.

Ali ouvíamos Charles Ives, Lupicínio, Webern e Cage, e falávamos da situação da música brasileira e dos festivais. Nós os jovens tropicalistas, ouvíamos muitas histórias de personagens do movimento dadá, do modernismo anglo-americano, da Semana de Arte Moderna brasileira e da fase heróica da poesia concreta.

Trocávamos opiniões com naturalidade, sem que a grande diferença de volume de conhecimentos (e de aptidão mental para lidar com eles) fosse motivo para constrangimentos. É uma experiência brasileira que representa motivo de orgulho, pois a confusão da alta cultura com a cultura de massas, tão característica dos anos 60, pôde, nesse caso, produzir frutos substanciais, e, no refluxo da onda – quando todo o mundo sentiu necessidade de voltar às antigas classificações -, os sujeitos envolvidos conseguiram, apesar de alguns episódios dolorosos, manter o diálogo, e as amizades essenciais foram poupadas. Meu entendimento com Augusto de Campos, sobretudo, talvez por ser o potencialmente mais difícil, tem mostrado uma resistência considerável.

O tom com que escrevo as palavras deste livro deve revelar ao leitor atento um misto de respeito - quase reverência - e sem-cerimônia em face dos assuntos sérios, dos temas nobres e dos estilos superiores. Essa mesma mescla – em dosagens as vezes desequilibradas - já era um traço meu quando, adiando estudos e uma carreira de cineasta, eu cumpria (com prazer) o papel de ídolo de TV, em nome da paixão pela "linha evolutiva" da nossa música popular. Minhas opiniões sobre autores célebres, expressas de modo às vezes desabusado, eram acolhidas com benevolência por esses professores: eles estavam excitados por ver em nós a encarnação de tantos dos seus argumentos. Mas eles nunca agiram de forma condescendente, e os erros que eu (mais que todos) cometia por ignorância afoita eram sempre apontados com delicadeza mas com decisão. De todo modo, eu era sempre mais extrovertido e opinioso se Décio e Haroldo e toda a turma de baianos e tropicalistas estivessem presentes do que se me visse só com Augusto.

A espantosa concordância de nossas posições com as idéias deles - e a natural união contra os ataques inimigos - retardavam o confronto das diferenças e eventuais discordâncias. Ou mesmo o esclarecimento de dúvidas. Darei um exemplo que à época já se me apresentava como tal: a semelhança apontada por Augusto, em conversas e, depois, num artigo escrito em 69, entre o nosso trabalho e a poesia dos trovadores provençais. A ênfase caía sobre a adequação das palavras à música. Ora, eu vinha sendo, continuaria a ser e ainda sou um caymmiano na ótica de João Gilberto. Achava que em Caymmi a palavra cantada recebia o tratamento mais alto que se pode conceber: sempre espontânea, revelava, não obstante, ter passado por um crivo severo. As canções de Caymmi parecem existir por conta própria, mas a perfeição de sua simplicidade, alcançada pela precisão na escolha das palavras e das notas, indica um autor rigoroso. São o que as canções devem ser, o que as boas canções sempre foram e sempre serão. Um canto tuva, um Lied de Schumann, uma balada de Gershwin, a "Dying eagle" de Ives, têm que se confrontar com "Sargaço mar", "Lá vem a baiana" e "Você já foi à Bahia": são todas incursões no essencial da realidade da canção. Foi assim que João Gilberto entendeu a "Rosa morena" de Caymmi, por ele eleita como tema para a construção do estilo que veio a se chamar de bossa nova. Foi assim que o grande esforço de modernização de João se apoiou na modernização sem esforço de Caymmi. A um tempo impressionista e primitivo, mas também o maior dos inventores do samba urbano-moderno, Caymmi tem pelo menos tanto peso na formação da bossa nova joão- gilbertiana quanto Orlando Silva, Ciro Monteiro, a canção americana dos anos 30 e o cool jazz. E, mais do que peso equivalente, Caymmi tem, acima desses outros componentes, o caráter normativo geral, a hegemonia estética do estilo de João.

Tudo em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção. Esse cultivo da palavra cantada que encontra excelência em Caymmi tal como ele foi ouvido por João é o filtro seletivo da bossa nova: produziu a guinada na música de Tom e na poesia de Vinícius. E era tudo o que de mais exigente eu podia conceber em termos da "arte de combinar palavra & som", como explicava Augusto o "motz el som" provençal de Pound. Era também o que Chico Buarque buscava (e freqüentemente encontrava) na perseguição da beleza que ele adivinhou nas letras de Vinicius: diferentemente do que fazia Edu Lobo ou Marcos Valle – e diferentemente do que fariam Milton Nascimento e os mineiros alguns anos depois -, Chico se agarrava à pureza dessa linha, sem mostrar receptividade às exterioridades falsamente modernizantes vindas, fosse do Beco das Garrafas, fosse dos espetáculos do Arena. Ele trabalhava exclusivamente com os elementos que eu tentara (quase sempre em vão) preservar intactos em nossa produção, desde o LP de Bethânia. Por trás da rivalidade entre mim e Chico, deve-se procurar ver a grande identificação. O tropicalismo veio para acabar com os resguardos, mas, se havia alguma coisa que eu próprio tinha querido resguardar, era exatamente o que Chico continuaria cultivando e polindo. Assim, era-me difícil aceitar sem perguntas a afirmação de que em nossas ruidosas letras tropicalistas e que se produziam equivalentes do "trobar ric" do "miglior fabro" Arnaut Daniel.

As primeiras leituras dos provençais traduzidos por Augusto, embora revelassem uma beleza e uma engenhosidade impressionantes, não esclareciam por que, por um lado, eles eram o ápice da história da palavra cantada, nem, por outro, por que, entre nós, não era Caymmi (ou Chico) quem mais se aproximava deles, e sim Gil e eu. Ou por outra: os exemplos dados por

Augusto eram de todo convincentes do nosso parentesco com esses poetas, mas não de que as nossas canções e as deles subissem mais alto que as de Caymmi no item "motz el som".

Relendo a entrevista que Augusto fez comigo em 68, fiquei chocado com a observação feita por ele de que minha canção "Clara" - cujo parentesco com os procedimentos dos provençais é nítido - tinha "uma limpeza, uma enxutez, que não há em Caymmi": essas virtudes sempre me pareceram virtudes caymmianas por excelência. A limpeza e a enxutez de João Gilberto foram aprendidas com Caymmi, vêm dele. Não posso negar que, com o passar dos anos, a releitura dos provençais - mais as muitas outras leituras e audições de coisas muito outras - me levou a perceber melhor o sentido das apreciações de Augusto. Entendi cada vez mais claramente que ele, dedicado a estar sempre avaliando um vasto mundo diversificado de experiências com palavras e sons, desenvolvera um ouvido com exigências por vezes de natureza diferente da natureza daquelas que eu mesmo alimentava. Mas minha opinião sobre Caymmi não mudou.

E considero significativo que, tal como acontecera com Boal, e embora no caso dos concretos não tenha havido discórdia, Caymmi tenha sido o ponto em que as diferenças de visão não puderam mais deixar de se perceber. Um dos meus escrúpulos mais resistentes tem sido, desde esses tempos referidos como heróicos, o de submeter todas as minhas pretensões à pergunta: em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve à queda de nível de exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar? Augusto – ao contrário dos meus colegas

compositores, que temiam uma regressão ao primarismo - via no que fazíamos uma supersofisticação. E apontava isso em duas frentes: no aspecto paródico-carnavalesco e no aspecto inventivo-construtivista. Eu achava que, mais do que atentado para os meus conseguimentos, ele tinha lido meus sonhos. E eu não tinha dúvida de que os sonhos de Carnaval estavam mais reconhecíveis nas realizações do que os de sólida construção formal. Havia um vazio entre o resgate por Augusto e a rejeição pelos colegas que não podia ser preenchido pelo sucesso popular nem pela notoriedade culturalmente escandalosa. Augusto por vezes contava que Erik Satie, sem poder competir com Debussy em invenção harmônica, optara pelo avesso da música. E concluía que, do mesmo modo, os tropicalistas tinham optado pelo avesso da bossa nova.

O elo perdido se apresentou como que miraculosamente. Augusto, tendo ido a Nova Iorque para algum evento ligado à sua produção poética, falou pessoalmente com João Gilberto e este não só demonstrou total ausência de preconceito contra os tropicalistas como carinho e interesse pelo grupo e seus planos. A narração desse encontro, aliás, resultou numa reportagem que é a única aventura de Augusto na prosa narrativa. Uma verdadeira pequena obra-prima de concisão em que João aparece retratado como nunca antes ou depois. Esse belo texto veio a integrar o livro Balanço da bossa, cuja capa - uma montagem de fotografias em que João parece estar me olhando do alto, enquanto estou sentado no chão do palco - ecoa o recado que Augusto traria dele para mim: "Diga a Caetano que eu vou ficar olhando para ele".

Na defesa ostensiva dos tropicalistas, Augusto deixava ver não apenas como se desenvolvera sua combatividade mas também como esta mesma

combatividade criara- lhe limitações. Muitas dessas limitações eram assumidas como uma escolha lúcida. Assim, ele dizia com freqüência que não era, não podia e não queria ser "imparcial". Ao contrário, aprendera desde a fase heróica do concretismo que tinha de ser parcialíssimo. A impermeabilidade a nuances que o ideário concretista exibia sua decisão de bater na mesma tecla de valorização das atitudes de vanguarda, em detrimento de uma exibição mais auto-complacente da abrangência e do refinamento da inteligência de seus lideres, rendeu-lhes a censura de "monológicos" por parte de seus detratores. Li de algum desses últimos a observação de que o pensamento dos concretos levava a conclusões esdrúxulas como, por exemplo, a de que "Lewis Carroll é melhor do que "Dostoievski". Augusto, Haroldo ou Décio nunca se deixaram impressionar por argumentos desse tipo, sempre mantendo a ênfase no experimentalismo como um contrapeso do conformismo mediocrizante. Havia, no entanto, alguma coisa nas argumentações de Augusto que eu cria apontarem para um problema para mim não resolvido - talvez insolúvel - em toda vanguarda. Esse problema diz respeito ao progresso nas artes. Não que os concretistas parecessem não atentar para ele. Haroldo de Campos sempre procurou deixar bem claro, em seus textos teóricos, que a poesia concreta se lança a uma "superação crítica" relacionada a um "vetor" que tem tudo a ver com as exigências do tempo e nada a ver com juízo de valor. Mas nem por isso estava para mim dada a questão por encerrada.

O que me parecia uma fraqueza nas observações tanto de Augusto quanto de seus amigos músicos de vanguarda era a inserção de João Gilberto na linhagem de Mário Reis, cantor de sucesso nos anos 30, cuja voz pequena ficou de moda com o advento dos microfones

modernos. Mário cantava quase falando, em staccato, às vezes separando as sílabas das palavras, numa relação regular com as barras rítmicas, sem usar adornos de espécie alguma. É claro que eu reconhecia a identificação exterior com João, na desdramatização e no pouco volume. Mas João é um cantor de grandes legati, de fraseado flutuante e de incríveis jogos rítmicos. Seu estilo vem de Orlando Silva, o grande modernizador do canto brasileiro. A voz potente (mas sempre usada com natural suavidade) e os ornamentos de Orlando levam muitos ouvintes a andar em erro julgando que João está afastado dele. Sem dúvida, João revaloriza também Mário Reis, e há (como me lembrou o cineasta Júlio Bressane), nos dois casos, a obsessiva fidelidade a um mesmo repertório sempre revisitado e que cresce a conta-gotas. Há um "minimalismo" que os aproxima. Mas num certo sentido João é o anti-Mário: fazendo de sua voz um instrumento entre outros, ele é, como Orlando, um supercantor, enquanto Mário, com sua recusa de entregar-se às melodias, tira seu charme de ser um subcantor ou anticantor. Davame a impressão de que algo do modo como esses vanguardistas de São Paulo ouviam a bossa nova era superficial. A seleção mesma que Augusto fazia dos exemplos no repertório da bossa nova indicava uma discrepância entre nossos gostos. Sempre mais apaixonado pela religação feita por João Gilberto entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira - que foi o que fez a grande diferença da bossa nova em comparação à americanização algo tola dos seus predecessores dos anos 40 e 50 (e de alguns de seus supostos seguidores dos 60 em diante) -, eu via em "Chega de saudade" a canção-manifesto e a obra mestra do movimento: a nave-mãe. Um samba com algumas características de choro, riquíssimo em motivos melódicos, de aparência tão brasileira quanto uma gravação de Silvio Caldas dos anos 30 (e com uma

introdução de flauta inspirada numa gravação de Orlando Silva), "Chega de saudade" era ao mesmo tempo uma canção moderna com ousadias harmônicas e rítmicas que atrairiam qualquer jazzista bop ou cool (como de fato vieram a fazer).

Por outro lado, o titulo e a letra sugeriam uma rejeição/reinvenção da saudade, essa palavra que é um lugar-comum na lírica luso-brasileira e um emblema da língua portuguesa, pois, além de ser um acidente etimológico inexplicado, cobre um campo semântico revelador de algo peculiar em nosso modo de ser. Uma luxuriante composição cheia de lugares-comuns incomuns (para usar uma expressão do próprio Augusto - ou talvez seja de Décio -, extraída de outro contexto) e de novidades que soavam como atavismos - ou experimentações que pareciam lembranças -, essa canção era o exemplo generoso daquilo que Tom, João, Vinicius e Cia. queriam oferecer, e continha todos os elementos que estariam dispersos nas outras. Ela era o regime geral da bossa nova, o mapa, o roteiro, a constituição. Pois Augusto, ao comentá-la brevemente, destaca apenas a paronomásia "colado assim, calado assim , como sendo o que havia de interessante numa canção de outro modo convencional. Na verdade, esse momento em que a melodia de Jobim se lança mais a intervalos inusitados, e a letra de Vinícius também se mostra formalmente "inventiva" (conscientemente inventiva), contém em si o "Desafinado" e o "Samba de uma nota só". Mas, tanto para Augusto como para os músicos de vanguarda paulistas, estas duas últimas é que eram as "canções-manifestos do movimento, as que mais abrangentemente o representavam. É preciso notar, no entanto, que Augusto não se dedicou a escrever sobre a bossa nova: O breve comentário de "Chega de saudade" está relatado num artigo de Brasil Rocha Brito

como trecho de uma entrevista. Ele escreveu sobre pós-bossa nova: Jovem Guarda, Fino da Bossa, tropicalismo. E o fez de modo tão lúcido e oportuno que é de se crer que se ele tivesse parado para escrever sobre bossa nova nenhum dos seus aspectos essenciais lhe teriam escapado. Mesmo porque, até o engano em relação à questão Mário Reis ou Orlando Silva tinha sido superado por José Lino Grunewald, o braço carioca da poesia concreta, poeta, tradutor dos Cantos (completos) de Pound e amante da música popular dos anos 30. Augusto certamente o ouviria e reouviria Orlando, Mário, Silvio Caldas e muitos mais, antes de sentar-se para escrever. "O velado de João Gilberto", escreveu Grunewald, "vem de Orlando Silva, não de Mário Reis."

Augusto formulou, anos depois, no prefácio a um livro de traduções de Ovídio a Rimbaud, a idéia da poesia como "uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço". Apesar de, nesse mesmo texto, Augusto dizer que "o antigo que foi novo é tão novo quanto o mais novo novo", como que a indicar apenas que ele se filia a uma milenar linhagem de vanguardistas, sempre senti que, subjacente ao critério do avanço, está a visão sincrônica. Isto não é nenhuma descoberta: em textos tão claros e tão entusiasmados quanto os que apontam para uma estética do "novo", os concretistas (sobretudo Haroldo) defenderam uma crítica de mirada sincrônica, trans-histórica.

O que eu quero dizer é que esse aspecto do aparato teórico deles me atraiu mais e me pareceu mais profundo neles mesmos do que a paixão da novidade. É como se a campanha do novo não fosse senão uma estratégia de manutenção da altura do nível de exigência. As rupturas modernistas podem ser explicadas de diversos ângulos, mas é inegável o caráter de revitalização do acervo

amado embutido em muitas atitudes aparentemente destrutivas.

Stravinski e Schönberg parecem empenhados em que ouçamos Bach com melhores ouvidos e não em que deixemos de ouvir Bach para passar a ouvi-los apenas a eles. Se arriscarmos olhar bem fundo, talvez cheguemos à conclusão de que os modernismos representaram antes uma luta contra a iminente obsolescência de um passado belo em vias de banalizar-se; de que nunca, como no modernismo, a arte foi tão profundamente conservadora. A luta era, foi, é sobretudo contra o academicismo. O artista, aristocrata supremo, não poderia submeter-se à vulgarização burguesa que queria distribuir fórmulas prontas, usáveis por qualquer um, para se consumir e produzir arte. Era preciso mostrar que a arte é terrível e que é difícil: você não pode passar incólume por Velásquez, por Mozart ou por Dante. Mas a tensão entre esse aristocratismo (que no limite terminaria por negar o próprio trabalho do grande artista moderno) e a necessidade de afirmar-se o modernista como um produtor novo de objetos artísticos de primeira linha (o que, em última instância, levaria à defesa do futuro burguês e popular e da disparada tecnológica) é que produziu toda a gama de movimentos do final do século XIX ao início do século XX, dos impressionistas aos expressionistas, dos construtivistas aos surrealistas, de Marinetti a dadá, de Duchamp a Mondrian. Como quer que seja, eu, um mero cantor de rádio, mimado (mas não muito, que eles são realmente responsáveis e conseqüentes) por esse bando de eruditos, via- me metido numa guerra que exigia definição quanto a essas questões tão abrangentes, e isso me excitava. Parecia-me que eu estava realizando aquele programa de ser poeta por outras vias que não as do poema impresso. Aliás, não estava longe de confirmar essa ilusão Augusto

ao dizer que o que havia de interessante em poesia brasileira - a "informação nova" - tinha migrado das páginas dos livros para as vozes da canção popular. E, mais provocadoramente ainda, que Villa-Lobos era um "diluidor" em sua seara, enquanto Gil e eu éramos "inventores" na nossa.

CHICO

Augusto escreveu alguns artigos sobre nosso trabalho e os foi publicando em jornais de São Paulo, no calor da hora. Depois ele os reuniu no livro Balanço da bossa, ao lado de ensaios dos seus amigos músicos eruditos sobre a bossa nova. Eu me orgulhava da atenção que tínhamos despertado neles. Mas, se por um lado eu entendia e admirava a parcialidade de Augusto, por outro, as sutis diferenças que havia entre nós não me permitiam aderir sem reservas a todas as suas posições. Ou melhor: me resguardaram de tomar suas discriminações como dogmas. Sua versão da oposição inevitável entre o que fazíamos e o que Chico vinha fazendo, por exemplo, embora me parecesse basicamente correta e fosse exposta sempre em termos conscienciosos e equilibrados, nunca abalou meu amor especial pelo estilo, pela pessoa ou pela importância histórica de Chico Buarque. E Augusto sempre respeitou essa obstinação que muitas vezes chegou a ser explicitada em conversas.

De todos os tropicalistas, Gil era o que mais firmemente mantinha a clareza exigida em relação a isso. E muitas vezes conversávamos os dois a respeito. Nós sabíamos que grande parte da MPB reagira mal ao que estávamos fazendo: Edu Lobo, Francis Hime, Wanda Sá, Dori, Sérgio Ricardo e, mais que todos, Gerado Vandré, mostravam-se meio irritados, meio decepcionados conosco. Não esperávamos que Chico tivesse uma posição substancialmente diferente. Mas ele era diferente para nós. Por um lado, as opiniões dos outros não tinham tanto peso para nos quanto as de Chico; por outro, eles não estavam sendo confrontados conosco – sobretudo

comigo - como Chico estava. Este, portanto, se encontrava mais perto de nós.

Minha primeira lição sobre as armadilhas da imprensa se deu exatamente por causa disso. Uma moça simpática, entrevistando-me para a revista InTerValo (o T e o V maiúsculos indicavam ser uma publicação especializada em televisão), perguntou-me como eu via a diferença entre mim e Chico. Eu, estimulado pela oportunidade – e crendo que minha "aula" ia ser publicada -, expliquei-lhe que o que eu fazia era expor o aspecto de mercadoria do cantor de TV. Que tanto eu quanto Chico estávamos dizendo muitas coisas com nossas canções, mas que, do ponto de vista da televisão, eu era um cara de cabelo grande e Chico um rapaz bonito de olhos verdes: e que quanto mais desmascarado estivesse esse jogo, mais nossas canções e nossas pessoas estariam livres. Poucos dias depois saiu a reportagem com minha declaração sumaria de que "Chico Buarque não passa de um belo rapaz de olhos verdes".

Tom Zé, que nunca fora um bossanovista (eu o convidara a vir de Salvador exatamente por perceber que seu talento satírico e seu adestramento teórico-musical lhe assegurariam um lugar no programa tropicalista), não tinha esses cuidados com Chico Buarque. Perguntado num programa de televisão sobre o confronto tropicalistas versus Chico, respondeu que, de sua parte, respeitava muito Chico Buarque "pois ele é nosso avô". Lembro de, ao ser informado dessa história (pois eu não tinha TV em casa), rir às gargalhadas com Guilherme, comentando o fato de eu ser dois anos mais velho do que Chico - e Tom Zé seis anos mais velho do que eu. Eu não achava que devia procurar Chico para explicar a matéria da InTerValo (antes do tropicalismo já não nos estávamos vendo quase nunca), por outro lado, não queria policiar

as falas públicas dos meus colegas. Tive algumas discussões com Torquato por causa disso (ele estava se tornando um tropicalista sectário), mas, na verdade. eu não me preocupava demasiadamente: minha confiança em que nossa intervenção resultaria bem para todos era total: mais cedo ou mais tarde, Chico (e todos os outros) saberiam que não havia nem hostilidade contra eles nem ambições comercialescas no nosso projeto. Eu estava mais certo disso então do que estou hoje. Além do mais, Chico fora, como já contei, convidado por Gil para reuniões esclarecedoras dos nossos novos propósitos, e não lhe dera ouvidos.

Um episódio, no entanto, me pareceu inaceitável. Já no final de 68, Gil estava com Sandra, a irmã de Dedé com quem ele começava um namoro, numa frisa do Teatro Paramount, onde se realizava uma eliminatória do festival da Record daquele ano. Um grupo de pessoas na platéia recebeu a entrada de Chico no palco aos gritos superado!, superado!". Gil comentou com Sandra que aquilo era inadmissível. Levantou-se e investiu contra os manifestantes. Um jornalista quis ver - e assim publicou depois no seu jornal - que Gil havia liderado uma vaia ao Chico. Não li essa notícia e creio que Gil tampouco a leu. Ouvimos falar no assunto com um certo atraso. Hoje todo o mundo que escreve sobre os acontecimentos de então se compraz em dizer que havia dois lados que se confrontavam nesses festivais: um a nosso favor, outro a favor de Chico. As coisas não eram assim. Nós éramos sistematicamente vaiados pelos apoiadores de Chico, mas ele - com exceção desse esboço de agressão verbal que Gil, para seu infortúnio, tentou conter - nunca foi vaiado pelos nossos, que não chegavam a ser um número perceptível numa platéia.

Chico fez publicar um protesto contra a possível atitude de Gil. Desde o primeiro momento eu me indignei. Gil achou tudo de um absurdo imenso mas não quis procurar Chico para desfazer o mal-entendido. Ele achava, entre outras coisas, impossível que Chico acreditasse na versão que chegou até ele. E depois disso os acontecimentos se desencadearam de forma tão dramática em tão pouco tempo, que não me foi possível convencer Gil de agir com firmeza nesse caso. Nunca me conformei com isso, e ainda hoje me indigno com os historiadores do período, que contabilizam as vaias do Festival Internacional da Canção - uma tentativa da TV Globo do Rio de seguir a Record de São Paulo, de que nós nunca chegamos propriamente a participar, e que, de resto, nos parecia absolutamente desinteressante - , vaias que atingiram Chico (junto com Tom) por razões de outra ordem, para dar a impressão de que naquele tempo era assim mesmo, que nós nos agredíamos mutuamente através de nossos imensos públicos antagônicos. Até que fôssemos presos e eLivross. o público predominantemente estudantil desses programas esteve coeso contra nos. Deixei de falar com o jornalista Zuenir Ventura por ele ter pedido meu depoimento sobre o período - mormente sobre o episódio da suposta vaia de Gil a Chico - e depois ter publicado um livro em que não só meu veemente desmentido não parece ter sido levado em conta como também esse quadro de duas forças rivais de mesmo peso se enfrentando se reitera. Um quadro no qual os artigos de Augusto aparecem injustos e desproporcionais. Exatamente o contrário do que eles foram.

Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a "Carolina" num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra

de Chico (embora não fosse essa, ali, a principal motivação). Gil, numa entrevista dada a Marisa Alvarez Lima pouco antes de irmos para Londres (cujo conteúdo só vim a conhecer recentemente), fez questão de frisar a intenção crítica da minha escolha. Seria desnecessário fazê-lo se se pensa na referência a "A banda" na letra de Tropicália", no esboço de paródia dessa mesma canção embutido em "Alegria, alegria", e na menção à própria "Carolina" na letra de "Geléia geral". A mera valorização que fazíamos do trabalho de Paulinho da Viola implicava um grito de independência em relação à hegemonia do estilo buarquiano: tal como Chico, Paulinho voltava -se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova.

Com efeito, embora menos profícuo e muito menos dotado, como poeta, do que Chico, Paulinho era um caso milagroso em nossa geração: ele não parecia sequer ter ouvido João, Tom ou Lyra. Como era jovem, mostrava-se também disposto a partir para experimentações e inovações, mas estas não nasceriam - como tudo meu, de Edu, de Chico. Gil ou Jorge Ben - do universo estético pós-bossa nova. Isso dava um encanto especial a suas criações. E nossa insistência em ressaltar sua importância (eu o fazia desde o artigo da Ângulos, de 65) punha também a questão da volta à tradição em perspectiva diferente da consensual, que tinha Chico como a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil. Não é, portanto, despropositada nem surpreendente a reação magoada que Chico externou numa entrevista ao Pasquim em sua volta da Itália, depois de anos de auto-exílio.

Entrevista que, aliás, ele quis excluir da seleção feita pelo Pasquim para publicação em livro. É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era

um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar. O máximo que podíamos fazer - o que Gil tentou fazer naquele episódio desastrado - era mostrar a quem ia se tornando partidário de nossa visão que não era preciso agredir Chico para afirmá-la. Porque estávamos seguros de que a criação de Chico, ela mesma, ganharia com a relativização - além de ser estimulada por novos desafios. A imprensa naturalmente preferia acompanhar as manifestações mais infelizes, que dessem uma impressão de disputa mesquinha - no que não estava necessariamente errada, pois o jornalista não deve mesmo estar disposto a crer na complexidade das boas intenções das celebridades que ele ajuda a criar. Muito do absurdo que se lê nos jornais é a voz inconsciente dos agentes dos fatos relatados e não apenas a maquiavélica maquinação dos donos de jornal e a mediocridade de um ou outro miserável que precisa segurar seu emprego nas redações. Mas isso não quer dizer que eu deva, de minha parte, me submeter às versões sinistras que resultam de sua atividade. Apenas que é preciso saber ler os jornais de modo psicanalítico. Ainda hoje parece aos jornalistas mais voluptuoso extrair uma farpa de uma fala minha contra Chico (ou vice-versa) do que examinar o sentido de toda essa dificuldade ter resultado num crescimento da produtividade dele como da nossa - além de um amadurecimento e aprofundamento da nossa amizade. Não é de forma nenhuma o caso de termos estado brigando no passado e estarmos posando de sempre amiguinhos agora. Chico foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas. Conheço-o bem e sempre soube que é isso que ele é, além de um virtuoso das rimas e dos ritmos verbais: um sujeito excepcionalmente elegante, discreto e generoso. À época mesma em que o enfrentamento de

nossos projetos se deu, eu não tinha dele outra imagem. A imprensa e a "opinião pública", porém, preferiam crer numa disputa caricatural. A briga real com Vandré, por exemplo, tem sido, no entanto, perfeitamente ignorada pela imprensa, agora como então.

Simplesmente não era excitante o suficiente - e era real, ou seja, muito complexa para ser acompanhada. Toda energia precisava (precisa) estar dedicada a empobrecer as relações entre os "grandes". Com isso, força-se o esquecimento de uma conquista estética, profissional e humana de que o Brasil não poderia abrir mão. Esta a razão de meu tom revoltado quando abordo a questão.

VANGUARDA

Nos anos 70, um amigo meu de Salvado, Breno, filho do meu antigo professor de história da filosofia, Auto de Castro, supondo que ia me ofender em minha possível ortodoxia concretista, me disse que não dava valor a inovações ou invenções no campo da arte. E me citou não sei quem que teria dito que Bartók era "o menos inovador e o mais original dos grandes músicos modernos". Breno era ainda um menino então. E isso só reforçava a inteligência da citação que ele escolhera para destruir meus prováveis argumentos. Eu, como não pertencia a nenhuma ortodoxia, em vez de contrapor o que quer que fosse ao que ele me disse, fiquei comentando a beleza sagaz da tirada, e tivemos assim uma conversa prazerosa. A natureza quantitativa dos critérios de julgamento dos concretos – a classificação poundiana de "inventores, mestres e diluidores", a teoria da informação de Abraham Moles, as análises jakobsonianas, o pensamento de Max Bense etc. - deixa sempre a impressão de que se está negligenciando o que de fato interessa em arte, ou seja, impor qualidades de percepção do mundo. Com efeito, desde os primeiros textos teóricos do movimento, eles ridicularizaram o "inefável" e o "sublime". No entanto, ao ler, muitos anos depois, a afirmação de Augusto de Campos de que, ao contrário do filósofo que aconselha calar-se o que não pode ser dito (Wittgenstein), o poeta deve continuar "dizendo o indizível", encontrei antes coerência do que contradição entre esta eleição do indizível e aquela rejeição do inefável. Pouco Importa que as duas palavras sejam, tudo apurado, sinônimas: por trás dos close readings e da estatística de vogais e consoantes, é o fenômeno sensível e qualitativo que tem a última

palavra. Como disse Décio Pignatari em Comunicação poética, seu lindíssimo manual para jovens interessados em poesia, "aqui pode-se ensinar como se faz um poema, mas não como se faz um poeta". Se eles defendem uma objetividade que protege a apreciação poética contra os caprichos e a irracionalidade é porque sabem que aqueles e esta servem freqüentemente à manutenção de hábitos arraigados que resultam em servidão para o poeta. Quando Augusto, defendendo o alegado cerebralismo dos "metafísicos" ingleses, diz que "a verdadeira função ética" do poeta implica uma "recusa a se deixar transformar em objeto, a permitir que façam dele uma juke-box de titilações sentimentais", está dando uma pista para que qualquer bom entendedor possa discernir entre poesia e guerrilha estética no concretismo.

Assim, na "família dispersa" de poetas "bracejando" no espaço-tempo sincrônico, os concretos salientam os nomes daqueles que representam essa defesa da lucidez da linguagem - poetas "do código" antes que "da mensagem" -, aqueles que, nas palavras de Augusto, "lutaram sob uma bandeira e um lema radicais - a invenção e o rigor". Aqui ressurge enriquecida a afirmação esquemática de que "o antigo que foi novo é tão novo quanto o mais novo novo". Hoje há muita gente se perguntando o que é que afinal significou o modernismo, em que medida Webern pode obsoletar Brahms, ou que sentido devemos dar ao fato de que John Cage - jogando moedinhas do I Ching e lendo Finnegans Wake ao acaso – seja considerado o mais criativo músico do fim do século. Lembro de uma conversa que tive com Augusto em Amaralina no inicio dos anos 70, em que eu lhe expunha os para mim impressionantes arrazoados de Lévi-Strauss contra a música atonal, concreta ou dodecafônica, na ouverture de Le cru et le cuit. Augusto,

embora acompanhando com admiração e interesse a inteligência dos argumentos, respondeu impassível: "Todas essas coisas são muito bem pensadas, mas quem decide o que é melhor para a música são os melhores músicos. Há sempre algo que só é perceptível para quem está com a mão na massa". Pode-se ver nas Demoiselles d'Avignon um protesto contra a vulgarização da vicla (saudades do Ancien Régime?), uma premonição dos horrores das guerras modernas, uma adaptação psicológica à disparada da tecnologia e à mudança dos valores morais ("novo sistema nervoso"), ou um gesto de libertar o olho do academicismo esterilizante: a intuição de Picasso - aquilo que só está por inteiro na própria obra - necessariamente vai além dessas conjecturas, sejam elas tomadas em separado ou todas em conjunto. Augusto, naquele dia em Amaralina, estava me dando uma chave para lidar com os problemas deste nosso mundo pós-utópico (como Haroldo preferiu chamá-lo num artigo dos anos 80).

Em 68, Augusto mostrou-se impressionado com as declarações arrancadas por um repórter a Paul McCartney de entusiasmo por Stockhausen. Ouvindo, nos anos subseqüentes, o pop doce e desossado que Paul produziu - e a enxurrada de canções programadamente digestivas ou programadamente transgressivas que se seguiram ao espetacular crescimento do mercado de música pop depois dos Beatles -, pode-se imaginar o fastio e o dessabor de um homem como Augusto diante da canção popular. E os tropicalistas não estiveram fora da roda. Eles mesmos nós... - teriam cedo ou tarde que exibir, de forma mais ou menos nobre em cada caso, as marcas de origem da atividade que escolheram: produção de canções banais para competir no mercado. (Sendo que, no Brasil, o crescimento desse mercado significa, em si mesmo, uma conquista nacional.)

Augusto segue combatendo pela música impopular: Boulez Stockhausen, Berio, Varèse e Cage - mais Giacinto Scelsi, Luigi Nono. Ustvólskaia etc. A resistente impopularidade da música culta mais inventiva é realmente uma esfinge. (Otto Maria Carpeaux escreveu que a música sempre esteve na retaguarda.) E o lampejo de euforia de Augusto em face do possível (mas não ulteriormente desenvolvido) interesse do jovem McCartney por Stockhausen em 68 era a fugaz esperança de decifração do enigma. Produssumo, como já disse, foi a palavra inventada pelo outro concretista Décio Pignatari para definir uma era em que procedimentos de vanguarda se davam em top-hits de pop- rock. Um dos problemas mais instigantes da vanguarda - e o que faz muitos artistas instigantes fugirem dela como o diabo da cruz - é sua dúbia disposição em face da ambição, que lhe é intrínseca, de tornar-se a norma.

Recentemente ouvi de Arto Lindsay que os músicos e produtores dessas formas mais em voga de dance music (techno) são consumidores vorazes justamente desse repertório heroicamente defendido por Augusto. Assim, muito mais do que Paul pode ter ouvido Stockhausen, esses garotos ouvem Varèse e Cage, Boulez e Berio. E, me diz Arto, só falam nisso. O que pensar? Nos anos 70, vozes conservadoras (e muito úteis) já se levantavam para protestar contra "o modernismo nas ruas". Mas onde e como se formará o ouvido coletivo naturalmente familiarizado com a música dos pós -serialistas ou pós-dodecafônicos? E que mundo será esse em que uma música assim soe como música ao ouvido de "todos"? Ao ver quadros de Monet, meu filho de cinco anos comentou que eles eram "muito malfeitos se vistos de perto", embora "parecessem bem-feitos" se olhados à distância. Eu próprio não sei dizer exatamente por que a música de Webern (sobretudo a mais radical) me pareceu

indiscutivelmente bela desde a primeira audição. Serão os garotos da techno-dance um embrião de minoria de massa? O que acontecera ao ouvido tonal tal como o conhecemos se o fracasso de público da música mais impopular for superado? Quando eu vi MTV pela primeira vez, em Nova Iorque, escrevi um artigo intitulado "Vendo canções" (intencionalmente usando os dois sentidos da palavra vendo) em que faço perguntas um pouco mais superficiais mas que apontam na mesma direção: os procedimentos de filmes de vanguarda, jogados no lixo pelo cinema sério e pelo comercial, tinham finalmente se refugiado ali naqueles filmecos de rock'n'roll, que eram a um tempo ilustrações erráticas das canções e anúncios dos discos correspondentes. Hoje não agüento assistir a vídeos de rock por muito tempo: o excesso de imagens esforçando-se por parecerem bizarras me entediam, sobretudo na velocidade em que são editadas. Mas a questão permanece: as referências ao Chien andalou ou a Metropolis - e todo o permanente parentesco com Le sang d'um poète, de Cocteau - estão num vídeo de rock exatamente e apenas como formas de Mondrian na minissaia de uma puta ou só agora o "modernismo" ou as "vanguardas" começam a perder direito a esses nomes de ruptura? Diante do realismo desencantado (na verdade ardendo de excitação retrógrada e pré-humanista) dos comentaristas aparentemente corajosos, prefiro continuar amando o que foi conquistado pelos modernismos e todos os seus desdobramentos. Diante da capitulação às leis narrativas de Hollywood, continuo festejando Godard. Diante dos jornalistas que atacam os filósofos franceses e alemães porque eles não escrevem de modo anglofilamente "claro" (jornalístico), louvo Heidegger escrevendo sobre Nietzsche, e Deleuze sobre Proust. Saúdo a chegada de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown e Chico Science contra a crítica que se submete (explicitamente!) ao número de cópias vendidas de

um CD ou à intensidade e duração dos aplausos em salas de espetáculo. E essa força, que para mim significa vida, eu a levo em grande parte aos poetas concretos. Sem falar no fato de que eles, em seu resgate do barroco e sua redescoberta de figuras mais ambiciosas e inventivas do que muitas das que ocupam tradicionalmente a corrente central da história da literatura brasileira, enfatizaram, como disse o historiador norte-americano Richard M. Morse, "uma nova leitura da cultura americana não mais calcada em termos de uma imagística genealógica de troncos, galhos e rebentos que apontam para uma formação gradual de 'identidades' transatlânticas". E a força da visão sincrônica. E a superação da oposição centro/periferia.

ANTROPOFAGIA

Essa visão é a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade. Oswald foi, juntamente com Mário de Andrade, a liderança intelectual do movimento modernista brasileiro, lançado escandalosamente em São Paulo em 22, com uma semana de recitais e exposições que suscitaram admiração, susto e horror - e lançaram as bases de uma cultura nacional. As pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, o músico Villa-Lobos, e outros poetas e escritores como Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo também foram figuras centrais do movimento. Enquanto Mário de Andrade - cujo nome eu ouvia constantemente pronunciado pelos meus colegas nacionalistas - tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald - cujo nome eu só ouvira ser pronunciado duas vezes: por meu colega de classe Wanderlino Nogueira Neto no curso secundário, e naquela conversa entre Rogério e Agrippino sobre Panamérica - representara a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica.

Meu encontro efetivo com esse autor se deu através da montagem de uma peça sua, inédita desde os anos 30, pelo grupo de teatro Oficina. Eu vira um espetáculo do Oficina - Os pequenos burgueses de Górki - em 65, na época em que Bethânia estava com o Opinião em São Paulo. A montagem me encantara. O estilo do diretor José Celso Martinez Corrêa era ao mesmo tempo mais tradicional e mais sutil do que o de Boal. Lembro que, ao sair do teatro, pensei em como era problemático que eu gostasse talvez mais daquilo do que do meu querido Arena conta Zumbi. O Zumbi era um passo, uma

conquista, não havia dúvida, mas em Os pequenos burgueses do Oficina havia uma sensibilidade que me reportava aos espetáculos da Escola de Teatro da Bahia de Eros Martim Gonçalves e do Teatro dos Novos de João Augusto Azevedo. Uma sensibilidade que o Zumbi, muito mais esquemático, não mostrava. E foi a visão de Os pequenos burgueses de Zé Celso - muito cheio de nuances, muito "europeu" - que me deu a percepção de que o Zumbi de Boal era americano, broadwayesco. Fui ver O rei da vela - a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de um ostracismo de trinta anos - cheio de grande expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e uma sua total negação.

Zé Celso se tornou, aos meus olhos, um artista grande como Glauber. Se a própria função de diretor de teatro indica um status menos autoral do que a de cineasta - e, de fato, aquela noite significou para mim mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso -, era inegável que, possuidor, como Glauber, de uma intensa chama própria, Zé Celso tinha uma firmeza de mão no acabamento com que Glauber nem poderia sonhar. Seu desembaraço artesanal lhe permitia fazer o espectador sentir o espaço de acordo com a intenção poética profunda que lhe inspirara esta ou aquela disposição cênica, esta ou aquela movimentação de corpos, vozes e luz. O canhestro em Glauber muitas vezes intensifica a mensagem estética - Zé Celso produzia tais intensificações em acordo íntimo com seu gosto e sua capacidade de controle dos meios. A peça continha os elementos de deboche e a mirada antropológica de Terra em transe. O primeiro ato recebera um tratamento de gosto expressionista, com o anti-herói central, Abelardo I, atendendo em seu escritório, um a um, os devedores de

seus empréstimos, que eram mantidos numa jaula e tratados às chicotadas pelo seu assistente, Abelardo II; as roupas eram escuras, as maquiagens marrons, à exceção dos dois Abelardos, que tinham os rostos pintados de branco, como palhaços. O segundo ato era uma chanchada: um painel berrantemente colorido representava em traços meio cubistas, meio infantis, a baía de Guanabara.,no Rio, onde Abelardo confraternizava com a família de sua mulher Heloisa de Lesbos: a gorda mãe que ouve galanteios do genro; o irmão integralista (nazifascista); a irmãzinha menor com suas luvas de boxe; o irmão veado que deplora a família (e grita a toda hora que "seu destino é pescar nos penhascos"): a avó a quem Abelardo dedica versos de Lamartine (...Babo, o compositor de sensacionais marchinhas carnavalescas dos mesmos anos 30 em que a peça foi escrita); o visitante americano (numa primeira - e mais eficaz - versão do personagem caricato do agente imperialista que seria uma constante das peças do CPC da UNE nos anos 60; todos num palco giratório em que as boutades e as indicações das transações econômicas pessoais, familiares, de classes, nacionais e internacionais se sucediam numa agilidade e numa vivacidade de entontecer. O terceiro ato era em tom de ópera. Heloisa de Lesbos - que no primeiro ato aparecera de terno branco e fumando por uma longa piteira, e no segundo num maiô futurista prateado que fazia a atriz (Itala Nandi) parecer um robô do filme Metrópolis, uma Barbarella, uma Modesty Blase - agora estava no centro do palco com um longo vestido negro cuja cauda ocupava o grande círculo que fora giratório no ato anterior, chorando a miséria em que caiu Abelardo (um arrivista com quem ela, "aristocrata" do café, se casara por conveniência econômica), vitima da sagacidade de seu assistente homônimo - e do imperialista americano.

Muito da força visual do espetáculo se devia a Hélio Eichbauer-que, por isso mesmo, é uma figura de grande importância na história do tropicalismo -, o jovem cenógrafo carioca que estudara na Tcheco-Eslováquia com Swoboda. A unidade cênica de cada um desses atos só se tornou possível pela segurança técnica e imaginação inventiva desse grande artista brasileiro (cujos trabalhos enriquecem nosso teatro até hoje, e com quem tenho colaborado na criação de meus shows de música - tendo inclusive usado como ilustração de capa do meu disco Estrangeiro sua maquete para o cenário do segundo ato de O rei da vela). Mas havia uma tensão inevitável - e muito salutar para esse espetáculo inaugural da nova fase do Oficina - entre o temperamento apolíneo de Eichbauer e as ambições de Zé Celso de tornar-se mais e mais dionisíaco. Menos de um ano depois, já em 68, o diretor aceitaria a empreitada de montar Roda viva, peça juvenil de Chico Buarque sobre a engrenagem que cerca a criação de uma estrela de música popular, e faria disso uma experiência radical no sentido de um teatro de explosão do irracional. Muito do que se viu então foi de grande impacto e importância estética, mas, a não ser pela extraordinária montagem de Hamlet em 94, o nível de O rei da vela não foi atingido por nenhum outro espetáculo do Oficina que eu tenha visto (ele montou Na selva das cidades, de Brecht, e As três irmãs, de Tchekhov, durante meu exílio londrino) - ou do teatro brasileiro em geral.

Eu tinha escrito "Tropicália" havia pouco tempo quando O rei da vela estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à

realidade da época que o Cinema Novo exibia - e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música. Depois de ver a peça, conversei com Zé Celso, a quem fui apresentado já não lembro por quem. Estávamos num restaurante freqüentado por gente de teatro e de música, e por artistas em geral. Contei-lhe sobre minha canção Tropicália e de como eu a achava semelhante ao que ele estava fazendo. Acho que ele pediu que eu cantasse um trecho (ou recitasse a letra) da canção, pois é nítida a memória de seu comentário em tom de pergunta (uma sua marca): "O que você acha parecido é esse modo cubista de fragmentar as imagens?". Comentei a concordância no interesse por Terra em transe e Chacrinha. E nossa conversa animou-se com facilidade. Disse-lhe da profunda impressão que me causou o texto escolhido, e ele falou horas sobre Oswald de Andrade, ressaltando o fato de que aquela peça, mais moderna do que tudo o que se escreveu no teatro brasileiro depois dela - com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira -, parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira - e de sua intelligentsia -, à espera de nossa geração.

Nos anos 70, li, porque o autor tinha sido meu colega na Faculdade de Filosofia, um livro do ensaísta baiano Carlos Nelson Coutinho intitulado O estruturalismo e a miséria da razão, em que, seguindo o pensamento de Georg Lukács, ele aponta uma ameaça à linhagem racional da filosofia ocidental - e à própria racionalidade da burguesia revolucionária ascendente -, ameaça essa vinda simultaneamente do "irracionalismo" e do "super-

racionalismo" – ambos representativos de uma fase decadente da mesma burguesia. Carlos Nelson é um pensador marxista respeitado e, a despeito de nos vermos com grande raridade e sempre com brevidade, meu amigo. Ou, de qualquer modo, alguém de quem gosto.

Seu livro me interessou primeiro porque eu queria ver como funcionava a cabeça de um intelectual conhecido se posta a trabalhar profissionalmente. Logo, no entanto, e à medida mesma que eu ia achando o livro mais e mais esquemático, impressionou-me o quanto me servia a carapuça. De fato, se eu fora rejeitado pelos sociólogos nacionalistas da esquerda e pelos burgueses moralistas da direita (ou seja, pelo caminho mediano da razão), tivera p apoio de - atrairá ou fora atraído por - irracionalistas (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e "super-racionalistas" (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos). Uma figura, contudo - eu estava agora descobrindo em São Paulo entre 67 e 68 -, era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade. Uma prova de que Oswald os (nos) unia aquém ou além da razão é que o racionalista Boal, a quem encontrei à saída do Oficina na noite da estréia de O rei da vela, tendo me perguntado se eu havia gostado, e tendo me ouvido dizer que sim, fez o seguinte comentário: "Não adianta, Oswald de Andrade está morto e enterrado.

Prefiro Vianninha", referindo-se a Oduvaldo Vianna Filho, o mais importante autor teatral saído do CPC da UNE. Boal queria dizer com isso que aquelas figuras caricatas - o "burguês decadente", o "agente do imperialismo" etc. - pelo menos faziam sentido nas peças panfletárias do CPC, onde, ainda que de forma simplista, elas eram

postas numa perspectiva política, enquanto em Oswald elas serviam a uma visão anárquica de que só se depreendiam, no máximo, julgamentos morais (o burguês "corno", o jovem aristocrata "homossexual", o arrivista "filisteu" etc.). Ora, para mim Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para idéias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. Em breve eu descobriria que o teatro de Oswald de Andrade era a parte mais fraca de sua obra - e O rei da vela, talvez a parte mais fraca do seu teatro. Tudo o que eu vira ali, estava melhor posto em sua poesia, seus romances e seus manifestos.

Antes de Zé Celso, os poetas concretos vinham se encarregando de ressuscitar Oswald. Uma antologia de poemas introduzida por longo ensaio de Haroldo de Campos e um artigo de Décio Pignatari, "Marco Zero de Andrade", forçavam a reintrodução entre os protagonistas da literatura brasileira da figura de Oswald, até então envolta em silêncio ou lembrada apenas como a de um piadista inconseqüente e um vanguardista datado. Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobretudo recebi o tratamento de choque dos "manifestos" oswaldianos: Manifesto da poesia pau-brasil, de 24, e, principalmente, Manifesto antropófago, de 28. Esses dois textos de extraordinária beleza são ao

mesmo tempo um aggiornamento e uma libertação das vanguardas européias. Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior aos surrealistas, eles eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil.

Mais violentamente ainda do que Antonio Candido décadas depois, Oswald se referia à literatura brasileira como "a literatura mais atrasada do mundo". Não era por deixar de observar isso que ele se sentia livre para dizer, no primeiro dos manifestos: "Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química. De mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas".

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá- la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em principio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. Oswald subvertia a ordem de importação perene - de formas e fórmulas gastas - (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade.

A idéia do canibalismo cultural servia-nos. aos tropicalistas. como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também - e procuro agora - relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações "maiores" do movimento - e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas - foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a idéia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada.

O psicanalista italiano Contardo Calligaris escreveu, no início dos anos 90, um livro sobre o Brasil em que coloca a idéia de antropofagia cultural, que ele encontrou disseminada nos meios psicanalíticos brasileiros, como um mito que, além de nocivo, é sintoma da nossa doença congênita de não- filiação, de ausência de um "nome do pai", de falta de um "significante nacional brasileiro". Mas sua argumentação só me parece aceitável se considerarmos que ele está ali agredindo um uso que se fez de tal mito e que lhe pareceu contribuir para a manutenção de um estado de coisas lastimável, não a intuição mesma de Oswald em sua perspectiva própria. Trazer de volta - como ele fez - ao meramente orgânico o ato antropofágico ritual que Oswald emprestava dos

índios (comer partes do corpo do inimigo admirado para adquirir-lhe a bravura, a destreza e as virtudes morais) como receita de um comportamento criativo em tudo diferente do que freqüentemente se faz no Brasil - os congressos psicanalíticos ou fora deles - era forçar a mão para, numa sanha diagnosticadora, meter num mesmo saco a mediocridade dos misturadores de informações mal assimiladas e o gesto audaz de um grande poeta. Era também agir como se a antropofagia fosse um programa prescrito por Oswald nos anos 20 e posto em prática até nossos dias com resultados desastrosos. Na verdade, são poucos os momentos na nossa história cultural que estão à altura da visão oswaldiana. Tal como eu a vejo, ela é antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade do Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente "escolher o próprio coquetel de referências". A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das "fusões" tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura.

Detenho-me no comentário desse livrinho despretensioso, porque nele se formulou a mais decidida rejeição à moda antropofágica de que, como já disse, nós, tropicalistas, fomos os mais eficazes divulgadores. Calligaris diz que seu livro nasceu de uma paixão pelo Brasil (e por uma mulher brasileira...), país ausente de suas cogitações até que um convite profissional o trouxe aqui. E, psicanalista, observa que a melhor maneira de

ajudar esse país amado a superar sua falência como projeto é jogar-lhe na cara sua desesperança fatal.

"Brazil is hopeless", escrevia, sem demonstrar o mesmo desejo de ajudar de Calligaris (embora ela também estivesse aqui porque se apaixonara por uma mulher brasileira), a poetisa americana Elizabeth Bishop. No livro de Calligaris, de resto, há um tom agradável e observações úteis revelando uma inteligência responsável e generosa. A própria tese central do livro, se ele é considerado na condição provisória de um livro "de viagem", como pede o autor, ilumina o pensamento dos que têm tomado o Brasil como questão. O colonizador (que deixou a terra-mãe para exercer a potência do pai sem interdito na nova terra) e o colono (o imigrante que veio esperando do colonizador uma interdição paterna que fundasse uma nova nacionalidade, e só encontra um uso escravo do seu corpo, confundido pelo colonizador, como o corpo dos negros, com a terra que deve ser exaurida sem limites) são duas instâncias da mente brasileira que produzem a frase (ouvida por Calligaris num período em que ela parecia uma aberração aos próprios brasileiros, pois era então uma novidade - o que não quer dizer que não se possa tomá-la, como ele o fez, por um sintoma): "Este país não presta".

O nome mesmo do país, Brasil, lhe parece destituído de valor: "que eu saiba, o único que não designa nem uma longínqua origem étnica, nem lugar, mas um produto de exploração, o primeiro e completamente esgotado". Assim, tudo no Brasil - do rapaz que passa a mão na sua bunda no Carnaval da Bahia (sem que fique claro se ele está em busca de sexo ou de dinheiro) à divida externa; das crianças que são tratadas como majestades ou assassinadas nas ruas, aos blocos afros que buscam no

Egito absurdo de suas canções uma origem que lhes dê sentido à existência - se explica pela falta do nome do pai, de um "significante nacional". O "antropofagismo", como Calligaris prefere, teria surgido como solução para esse problema. E é por ele criticado duramente por substituir pelo tubo digestivo (que todos sabem onde vai dar...)o UM que o Brasil nunca conseguiu se fazer. E essa substituição, afinal, seria uma sugestão do colonizador ao colono no sentido de tomar como UM nacional o corpo escravo que se oferece: o Brasil seria assim exótico não só para os turistas como também para os brasileiros.

Ora, tudo isso tem a ver com o tropicalismo. Mas se a psicanálise brasileira tivesse um João Gilberto a conversa seria outra. O livro de Calligaris presta como provocação. E, acima de tudo, revela uma vontade corajosa de conhecer o corpo e a alma desse país encontrado no caminho. A interpretação que ele dá do cinismo com que os livros didáticos brasileiros tratam as figuras históricas (sobretudo o episódio da vinda de d. João VI, que foi forçado a deixar Portugal quando Napoleão bloqueou a Inglaterra, a qual ele apoiava com corajosa fidelidade - e é resumido nos livros escolares a um mero "d. João tinha dívidas com a Inglaterra e interesses comerciais -,passando a ser conhecido no Brasil como "o rei fujão") como resultante da visão brasileira de que o "único motor da ação humana pudesse ser o apetite de um gozo direto da coisa" é excelente. Tanto o tom provocativo quanto a coragem de ir assim fundo no desvendamento do Brasil são aspectos que aproximam o livro de Calligaris do tropicalismo (que ele não cita) e da antropofagia (que ele desanca).

Seria o caso, no entanto, de perguntar como Calligaris interpretaria o fato de essa mesma antropofagia, que ele conheceu triunfante, ter sido, de todas as contribuições

dadas pelos modernistas, a que encontrou maior resistência, na verdade uma rejeição total, ficando reprimida desde os anos 20 até o final dos anos 60. E mais: já que esses valores dos 60 estão desacreditados - o livro de Calligaris contribui muito para isso com sua mensagem anti-Paradise-Now, anti-princípio-do-prazer, seu realismo psicanalítico conservador -, ele deve talvez reconsiderar o diagnóstico. Se a antropofagia era tão mau sintoma, aparentemente o Brasil tem anticorpos poderosos contra ela, uma vez que foi o maior fracasso do movimento de 22, e o bom senso já a penaliza, mal ela ensaia uma volta no concretismo, no tropicalismo etc. Mas eu também sei ser realista - Oswald também sabia – e considero bem-vindo o refluxo conservador. Por isso aceito a provocação e valorizo esse livro tão amigo quanto discordante. Entendo que, sendo seu autor psicanalista, e tendo sua chegada ao Brasil coincidido com o final da voga neo-antropofágica desencadeada pelo tropicalismo (pelo visto ele encontrou os últimos estertores dessa onda nos meios psi), ele naturalmente reagiu ao que ouviu: aquilo pode ter ficado calado no inconsciente brasileiro desde sempre, mas foi "dito" - e o analista chegou a tempo de ouvir pelo menos o seu eco.

No entanto, há pertinência em notar na Tropicália (na esteira da Antropofagia) uma tendência a tornar o Brasil exótico tanto para turistas quanto para brasileiros. Sem dúvida eu próprio até hoje rechaço o que me parecem tentativas ridículas de neutralizar as características esquisitas desse monstro católico tropical, feitas em nome da busca de migalhas de respeitabilidade internacional mediana. Claro que reconheço que reflexos de um turbante de bananas não seriam particularmente úteis à cabeça de um pesquisador de física nuclear ou de letras clássicas que tivesse nascido no Brasil.

Apenas sei que este fato "Brasil" só pode liberar energias criativas que façam proliferar pesquisadores de tais disciplinas (ou inventores de disciplinas novas) se não se intimidar diante de si mesmo. E se puser seu gozo narcíseco acima da depressão de submeter-se o mais sensatamente possível à ordem internacional.

Quando Orfeu do Carnaval estreou eu tinha dezoito anos. Assisti a ele no Cine Tupi (!), na Baixa dos Sapateiros (!), na Bahia. Eu e toda a platéia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante. A critica que os brasileiros fazíamos a esse filme pode ser resumida assim: "Como é possível que os melhores e mais genuínos músicos do Brasil tenham aceitado criar obras-primas para ornar (e dignificar) uma tal enganação?". É notório que Vinicius de Moraes, autor da peça em que o filme se baseou, saiu irado da sala de projeção durante uma sessão promovida pelos produtores antes da estréia. O fascínio, sem embargo, funcionou com os estrangeiros: não só o filme pareceu (a pessoas dos mais diferentes níveis culturais) uma comovedora versão moderna e popular do mito grego como também uma revelação do país paradisíaco em que ela era encenada. Quando o tropicalismo chegou, o filme já estava esquecido no Brasil. Mas quando chegamos a Londres em 69, os executivos de gravadoras, os hippies e os intelectuais que conhecemos, todos, sem exceção, se referiam entusiasticamente a Orfeu do Carnaval tão logo eram informados de que éramos brasileiros. Sentíamos ainda um pouco de vergonha, mas atender ao pedido de cantar "Manhã de Carnaval" muitas vezes compensava. Ainda hoje não param de se repetir as narrativas de descobertas do Brasil por estrangeiros (cantores de rock, romancistas de primeira linha, sociólogos franceses,

atrizes debutantes), todas marcadas pelo inesquecível filme de Marcel Camus. Elizabeth Bishop, em suas cartas do Rio, num primeiro momento - possivelmente por ser poeta e por morar por muito tempo no Brasil - esforçou-se para convencer seus amigos americanos (Robert Lowell incluído) de que o filme era, ao contrário do que lhes parecia, mau, embora a música fosse excelente: mas em breve ela se distanciava dos brasileiros no seu julgamento, ao desmerecer as canções do filme (a principio louvadas) por não serem a "autêntica" música das favelas cariocas. John Updike, em parte por causa desse Orfeu, escreveu um livro chamado Brazil, com o qual não se saiu muito melhor do que o cineasta Camus. Só Jean-Luc Godard escreveu, à época mesma do lançamento do filme, um artigo critico em tudo justo com o cinema, a poesia, o mito de Orfeu e a cidade do Rio de janeiro. Um artigo que os tropicalistas gostariam de assinar. Mas só vim a tomar conhecimento desse artigo já nos anos 70, de volta à Bahia. Nesse meio tempo, a revisão crítica tropicalista que o filme sofreu dizia respeito sobretudo a um aprofundamento do estudo do olhar do estrangeiro sobre nós - e das sutilezas de amor e guerra com o exotismo.

Surpreendi-me escrevendo, para a introdução deste livro, que o Brasil é, para mim como para os brasileiros tal como os vejo e sinto, antes de tudo um nome. (Isso foi o que me fez lembrar do livro do psicanalista italiano). Todos os brasileiros temos a impressão de que o país simplesmente não tem senso prático. É como um pai de coração bom e nome honrado a quem respeitamos mas que não consegue dinheiro ou um trabalho estável, perde grandes oportunidades, se embriaga e se mete em complicações. O nome do Brasil não apenas me parece, por todos os motivos, belo, como tenho dele desde sempre uma representação interna una e satisfatória. O

analista italiano diz que é característico do brasileiro ser nomeado irresponsavelmente, sem vinculo simbólico com, por exemplo, o santo correspondente ao dia do seu nascimento. Meu nome é Caetano porque nasci no dia de são Caetano, em louvor do qual minha mãe manda celebrar missa todos os anos, mesmo na minha ausência. Nunca me senti uma exceção por causa disso. Santo Amaro não tinha ricos nem pobres e era bem urbanizada e tinha estilo próprio: todos se orgulhavam com naturalidade de ser brasileiros. Achávamos a língua portuguesa bela e clara. Dizíamos de bom grado que O francês (que aprendíamos no ginásio) era talvez uma língua ainda mais bela, e que o italiano (que ouvíamos freqüentemente nos filmes) seguramente o era (o espanhol dos filmes mexicanos nos parecia bastante ridículo). Julgávamos o inglês fácil como matéria de estudo por possuir verbos pouco flexionados, mas implicávamos com as discrepâncias entre escrita e pronúncia, e lhe achávamos a sonoridade antes canina do que humana, embora os filmes e as canções nos atraíssem mais e mais para ele. Quase todo o mundo era visivelmente mestiço. Que o país fosse pobre não era uma vergonha (embora eu passasse depois a torcer para que ele enriquecesse). Supúnhamos que éramos pacíficos, afetivos e limpos. Era inimaginável que alguém nascido aqui quisesse viver em outro país.

O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez. Chico Buarque conta que, em sua adolescência de menino

paulista de alta classe média, ele se sentiu atraído por Elvis e pelo folclore urbano da "juventude transviada". Sua rebeldia de episódico ladrão de automóvel revela essa identificação. A bossa nova trouxe-o para uma maturidade que fez dessa fase uma sua pré-história artística e pessoal. Eu me sentia num país homogêneo cujos aspectos de inautenticidade - e as versões de rock sem dúvida representavam um deles - resultavam da injustiça social que distribuía a ignorância, e de sua macromanifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos. Eu ouvia e aprendia tudo no rádio, mas à medida que, ainda na infância, ia formando um critério, ia deixando de fora uma tralha cuja existência eu mais perdoava do que admitia. Chegou uma altura em que, em meu íntimo, eu não gostava nem de saxofone: achava-lhe o timbre vulgar, sem a nobreza do trombone ou da trompa, sem sequer a respeitabilidade do trompete - e sem, por outro lado, a doçura pastoral da flauta e das madeiras ou a suavidade celestial das cordas. Tínhamos um piano em casa e aprendíamos rudimentos de música com uma velha professora que sabia ensinar a ler as notas mas não os ritmos. Veio a moda nacional do acordeão. Em casa, todos, de meu pai a Bethânia - mas eu mais que todos -, achávamos esse instrumento de extremo mau gosto (exceto em sua utilização por Luiz Gonzaga na estilização da música regional nordestina). A bateria sempre me pareceu uma aberração: um apanhado grotesco de instrumentos de percussão marcial ligados por porcas e parafusos para que um homem pudesse tocá -los sozinho, como uma atração de circo. Sendo que tudo isso dentro da limitação timbrística da percussão marcial européia, dura e brilhante, sem as sutilezas e a organicidade dos sons da tumbadora ou do bongô cubanos, da cuíca e do atabaque brasileiros (quando tomei conhecimento da percussão indiana, da balinesa, da japonesa e das muitas africanas, esse

julgamento recrudesceu). Quando a bossa nova chegou, senti minhas exigências satisfeitas – e intensificadas. Uma das coisas que mais me atraíram na bossa nova de João Gilberto foi justamente o desmembramento da bateria (a rigor não há bateria em seus discos: há percussão tocada na caixa ou no seu aro, depois, vassourinha sobre catálogo telefônico). A ausência de solos de sax também contribuiu muito. A volta da bateria como "instrumento", que ocorreu já nos anos 60 no Beco das Garrafas e no Fino da Bossa, com suas viradas usando pratos e tudo, me soou de uma vulgaridade extraordinária. Eu não era um extraterrestre por ter tais gostos. Apenas radicalizava dentro de mim - como João Gilberto finalmente radicalizou para todos – uma tendência de definição de estilo brasileiro nuclear, predominante. Eu sei que o próprio João adora bateria e bons bateristas e que os brasileiros em geral não os desprezam, mas não é a forma idiossincrática com que essa visão se manifestou em mim que revela seu significado: apenas, a intuição de um estilo nacional novo e definido em música popular passou por esses extremos em minha fantasia.

Imagine-se com que força eu não tive que pensar contra mim mesmo para chegar a ouvir Roberto e Beatles e Rolling Stones - e mesmo Elis - com amor. Zé Celso gostava de dizer que havia um forte componente masoquista no tropicalismo.

De fato havia como que uma volúpia pelo antes considerado desprezível. Mas eu - que como já contei, terminei passeando entre pilhas de latas de supermercado por prazer estético -não me entreguei a essa volúpia sem dedicar-lhe à interpretação todas as minhas horas de crescente insônia. E se, por um lado, eu não tinha tido contato direto com a arte pop americana

(curiosamente Rogério nunca mencionara ou mostrara trabalhos de Warhol ou Lichtenstein), por outro, eu não contava com a fórmula antropofágica de Oswald. As aventuras da sensibilidade se deram num grande vazio. Pois, enquanto Gil parecia ter uma identificação natural com o material vulgar da publicidade - identificação de que eu não participava, bastando dizer que ele fazia jingles desde 63 em Salvador, e eu, até hoje, não apareci em um anuncio sequer, nem mesmo permiti que qualquer canção minha fosse usada para fins publicitários -, as idéias de Rogério e de Agrippino, à medida que iam passando a servir de orientação para ações reais minhas, tiveram que se submeter a um crivo interno terrível, não sendo raras as vezes em que, na solidão, eu me permitia desconfiar da autenticidade de suas reações, freqüentemente prometendo a mim mesmo que nunca aceitaria neles - ou em mim - a exibição de heresias e heterodoxias apenas como escândalo, sem que isso estivesse organicamente vinculado à regeneração do ambiente de música popular no Brasil.

O encontro com as idéias de Oswald se deu quando todo esse processo já estava maduro e o essencial da produção já estava pronto. Seus poemas curtos e espantosamente abrangentes, a começar pelos ready-mades extraídos da carta de Caminha e de Outros pioneiros portugueses na América, convidavam a repensar tudo o que eu sabia sobre literatura brasileira, sobre poesia brasileira, sobre arte brasileira, sobre o Brasil em geral, sobre arte, poesia e literatura em geral.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse

"antropófago indigesto", que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai.

Glauber parece ter sido o único a não partilhar do culto oswaldiano: talvez tivesse medo de ser assimilado a uma figura com tantos pontos em comum com ele próprio. De resto, ele já tinha feito sua escolha entre os modernistas: Villa-Lobos, com seu nacionalismo retumbante e a conquista de renome internacional, com seu talento exuberante, com seu temperamento e seus caprichos, parecia-lhe uma identificação mais adequada. A Bachiana nº 5 ficara de tal modo vinculada ao travelling circular do beijo entre Corisco e Rosa em Deus e o Diabo na Terra do Sol, que era natural que Glauber defendesse Villa-Lobos como a si mesmo. Antonio Candido define o barroco como a atitude estética em que "a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor -lhe as suas formas próprias"; no romantismo ela "é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias"; enquanto o classicismo a considera "equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que exprimam objetivamente o mundo das formas naturais". A luz dessa classificação, que me parece clara e bela, Glauber, cuja fama de barroco fingi endossar (ou melhor, endossei de fato por estar ali tomando o termo barroco em sua acepção menos rigorosa de "extravagante" ou "sobrecarregado" ou ainda "irregular" linhas acima, seria antes um romântico. De fato, ele não apenas sonhava em filmar a vida de Castro Alves: ele se identificava com a figura desse poeta romântico baiano que um dia entrou no teatro da ópera de Salvador a cavalo. Seu sonho de filmar O Guarani, romance "indianista" de José de Alencar (partindo da ópera verdiana de Carlos Gomes, o outro

nome da música brasileira tornado internacional - assim como o fato de ele dizer preferir Alencar ao indiscutível Machado de Assis -, indica sua verdadeira linhagem. Seus filmes, irregulares e fora de controle sugerem uma intuição da realidade demasiado genial para ser reordenada numa peça coerente. A genialidade dessa intuição é confirmada e complementada pelos gestos exteriores ao filme, pela visão messiânica, pelo sofrer na carne a aventura da afirmação de um cinema nacional, e, através dele, de uma afirmação da nação no mundo. Não se trata de uma hipotética "poesia de exportação", mas de uma encarnação da vontade de exportar. Há um gosto de destino em tudo isso. O que o leva a eleger como patrono a figura de Villa-Lobos, não a de Oswald de Andrade, com cuja agressividade antiprovinciana Glauber tinha (talvez demasiados, como já afirmei) pontos de identificação. A mim, se me fosse dado o talento necessário, eu ambicionaria superar essa tensão. O problema já foi equacionado por João Gilberto: depois dele, na minha profissão não se pode aceitar nada menos do que fazer a massa mundial comer o biscoito fino que se fabrica no Brasil.

O Cinema Novo nasceu de uma ambição bífida. No inicio dos anos 60, jovens intelectualizados e politicamente engajados quiseram apresentar uma visão do Brasil que valesse por uma intervenção transformadora da nossa realidade social. Quiseram, por outro lado, implantar uma indústria cinematográfica entre nós. Não se podem conceber desejos mais conflitantes. Seria o caso de hoje nos admirarmos e mesmo maravilharmos do fato de os frutos da empreitada daí saída não serem nem parcos nem modestos. Ao contrário, é moda na imprensa brasileira atacar o Cinema Novo como paradigma da nossa falência como nação e povo. Pior: a julgar pelo que se lê nos jornais, o moderno cinema brasileiro é a única

razão para nos envergonharmos do nosso atraso cultural. Escarnece-se dos filmes inaugurais da fase heróica por não terem comunicabilidade popular, e dos muitos que, já nos anos 70, conseguiram essa comunicabilidade, por serem medíocres - tendo ambos os grupos de filmes sido dirigidos pelo mesmo time pioneiro de diretores. No entanto, o cinema brasileiro teve presença marcante no panorama internacional nos anos 60 - tendo Glauber influenciado diretores importantes e tão dispares quanto Pasolini e Sergio Leone, Herzog e Coppola - e o mercado interno chegou a parecer sólido e estável nos anos 70, com uma série de sucessos de bilheteria (Toda nudez será castigada, Xica da Silva, A dama do lotação, Eu te amo, Chuvas de verão, Os sete gatinhos, Pixote etc. etc. - sendo que Elia Kazan elogiou Os herdeiros, e Susan Sontag e muito mais gente louva ainda hoje Bye bye Brasil, ambos de Carlos Diegues), série essa coroada com o fato de Dona Flor e seus dois maridos ter suplantado na bilheteria o próprio Tubarão de Spielberg no ano de seu lançamento.

A criação da Embrafilme, empresa estatal de financiamento, produção e distribuição cinematográfica, numa manobra dos cineastas do Cinema Novo com o poder do regime militar, é criticada hoje, não por uma esquerda revanchista que considere a aproximação desses diretores com a ditadura demasiadamente promíscua, mas por neoconservadores em nome do horror a estatais nacionalistas e reservas de mercado, em nome, em suma, do amor à chamada liberdade econômica. Eu, que reconheço no tropicalismo uma reverência à livre competitividade e uma desconfiança dos Estados centralizados, prefiro contabilizar as conquistas do Cinema Novo e louvar a capacidade de seus criadores de ir tão longe tanto no impor linguagens novas quanto na formação de platéias. Só uma

personalidade especial como a de Glauber poderia ter liderado a marcha de ambições tão dificultosas em direção a tais conquistas. Só seu temperamento de articulador astuto aliado à identificação romântica com a figura do "gênio" poderia ser o núcleo gerador da Embrafilme, do prestígio do Cinema Novo na Europa e do surgimento do cinema marginal. E só uma eleição do modelo Villa-Lobos estimularia esse tipo de feito: não se pode imaginar Oswald de Andrade participando da fundação da Embrafilme, e Mário de Andrade - que talvez o fizesse - era uma figura sensata demais (até hoje ninguém parece se sentir à vontade para dizer que ele era veado - e os veados militantes preferem Oswald, apesar de este ter dado mostras do que hoje se chama horrivelmente de "homofobia"; e essa preferência só é abonadora para a nossa "comunidade gay"). Mas o Glauber dessacralizador e demolidor que se fez ouvir na Bahia quando se tinha que defender a vanguarda e a experimentação contra o acanhamento provinciano, esse Glauber era Oswald - e foi esse mesmo Glauber-Oswald que escarneceu da Embrafilme ao fazer, pouco antes de morrer, A Idade da Terra, espetacular gesto marginal e perdulário em todos os sentidos, que desconcertou o coro dos contentes e o dos descontentes. O que só aumenta nossa honra em vê-lo cantando, no filme de Godard Vento leste, em resposta à pergunta "Para onde vai o cinema do terceiro mundo?", o refrão de "Divino, maravilhoso", canção feita em 68 por Gil e por mim.

Nós outros, os tropicalistas propriamente ditos, que tínhamos no Glauber de Terra em transe um inspirador comum, não precisávamos, como ele, conter, esconder ou evitar o deslumbramento com a descoberta de Oswald. Para mim, pessoalmente, era um modo de redimensionar minhas admirações literárias. O culto a João Cabral de Melo Neto não se abalou. Antes terá

acontecido o que Augusto conta que se passou com os próprios concretistas: o rigor construtivo de Cabral encontrou, para eles como para mim, complementaridade na abertura oswaldiana para "a contribuição milionária de todos os erros". A deslumbrante prosa barroca de Guimarães Rosa tampouco se ressentiu do trauma. O mesmo não se pode dizer da minha admiração por Sartre ou por Clarice Lispector. Não que os textos filosóficos ou ensaísticos de Sartre tenham perdido o brilho aos meus olhos. Mas lembro de ouvir uma repreensão de Rogério por eu ter lhe declarado, no Solar da Fossa em 66, que considerava As palavras o melhor dos livros já escritos. (Anos depois li idêntica opinião externada por Simone de Beauvoir, mas ela, naturalmente, tinha razões muito pessoais para isso...). Rogério não apenas me disse que para ele não era assim, ele também detectou nesse julgamento uma distorção de perspectiva que denotava ignorância. Dei-lhe razão sem poder alcançar- lhe a visão. O encontro com Oswald como que me deu a dimensão dessa crítica. Quanto a Clarice, eu a idolatrava desde 59 quando, em Santo Amaro, li na revista Senhor o conto "A imitação da rosa". Nos primeiros anos 60, segui lendo tudo o que ela escreveu e escrevia, meu irmão Rodrigo sempre me comprando seus livros. Ao chegar ao Rio para morar, em 66, como tinha conseguido (com o ator José Wilker) seu número de telefone, decidi ligar para ela. Passei a fazê-lo com alguma regularidade. Desde a primeira vez, ela sempre parecia estar junto ao telefone esperando a ligação pois atendia mal soava o primeiro toque. Sua emissão de voz dava a impressão de imediatez de pensamento e sentimento, e suas palavras indicavam igual imediatez de percepção. Nunca nos víamos, mas mantivemos uma amizade telefônica que se desfez com um desinteresse que evidentemente surgiu nela e que coincidiu com minha mudança para São Paulo. Hoje amo

sua literatura como quando eu tinha dezessete anos mas no meio da Tropicália, sob o impacto de Oswald, ela me pareceu demasiadamente psicologizante, subjetiva e, num certo mau sentido, feminina. Esta é a primeira vez que digo isso - e talvez só o faça porque já não penso ou sinto mais assim (não preciso pensar e sentir assim). Na altura, nem para Augusto - que talvez aprovasse a crítica - confessei essa mudança, já em 68, por causa do assassinato do estudante Edson Luis por policiais, houve uma reunião ampla de artistas e intelectuais para exigir do governador da Guanabara uma atitude condizente. Eu viera de São Paulo só para isso e me encontrava em meio a uma pequena multidão de notáveis na ante-sala do palácio do governo, quando senti um toque em meu ombro e, voltando-me, ouvi a voz inconfundível, com seus erres guturais mesmo quando intervocálicos: "Rapaz, eu sou Clarice Lispector". Fiquei sem palavras: encontrávamo -nos justamente quando meu crescimento intelectual tinha me afastado de sua literatura. Ela, que agora podia me reconhecer por causa da TV e das fotografias (quando nos falávamos ao telefone eu tinha uma ou duas canções lançadas por outros cantores, mas era, pessoalmente, um desconhecido), percebeu logo a natureza do desencontro e voltou-se naturalmente, deixando-me sem jeito e um tanto triste. Muitas vezes penso ainda hoje em como é significativo que o tropicalismo tenha me custado, entre outras coisas, o diálogo com Clarice.

PANIS ET CIRCENSIS

Além de Mahalia Jackson e de Jorge Ben, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mothers of Invention (um favorito de Agrippino) e James Brown e John Lee Hooker e Pink Floyd e The Doors e O que fosse. Mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto, e naturalmente ouvíamos tudo o que saía dos nossos colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos.

Muitos dos que eram íntimos tinham se afastado por causa da revolta que lhes inspirava o tropicalismo. Mas como a maioria morava no Rio de Janeiro, quase não dava para perceber. Ouvíamos histórias, mas não nos preocupávamos demasiadamente. Tínhamos certeza de que ninguém sairia diminuído desse episódio. E que, com o tempo, todos perceberiam vantagens gerais advindas do nosso gesto.

Tínhamos comprado também uma vitrola antiga, de dar corda, e uma espetacular coleção de discos em 78 rotações, com um repertório predominantemente brasileiro. Talvez mais do que o estéreo do quarto do som, esse gramofone era usado com volúpia de curiosidade e prazer estético. Foi assim que entrei em contato com as gravações de Orlando Silva dos anos 30, que tinham sido a base da formação de João Gilberto e constituíam sua mais entusiasmada admiração musical. Bethânia e eu, desde Salvador, gostávamos imensamente do LP Carinhoso, que Orlando lançara nos anos 50, com regravações de seus antigos sucessos. Mas pouco conhecíamos das famosas gravações da primeira fase, em comparação às quais, para nossa inicial

incredulidade, uma unanimidade de opiniões considerava sem valor nenhum o disco que conhecíamos. Nunca aceitei a desvalorização excessiva do LP dos anos 50, mas realmente foi um acontecimento em minha vida ouvir com cuidado a celestial suavidade do jovem Orlando, seu fraseado inventivo e sua milagrosa naturalidade musical. A ligação subterrânea com o estilo de João Gilberto se fez mais perceptível.

Orlando Silva - a quem João Gilberto chama de "o maior cantor do mundo" - conhecera um tipo de popularidade no Brasil dos anos 30 sem paralelo em nenhum outro país. Sem se tornar um emblema nacional, como acontecera com Gardel na Argentina, sem sequer carregar nas costas um estilo característico, como era o tango (o samba que tinha se tornado o "ritmo brasileiro" por excelência – já tinha seus expoentes e, de todo modo, nunca chegou a monopolizar a brasilidade tanto quanto o tango monopolizava a argentinidade), Orlando teve o tipo de sucesso propriamente pop que Frank Sinatra veio a ter algum tempo depois, com as moças desmaiando à sua aparição ou tentando tirar-lhe um pedaço do paletó em apresentações de auditórios de rádio e, por vezes, ao ar livre, onde chegavam a se concentrar 60 mil pessoas para vê-lo. Um mulato claro (desses que no Brasil nem são chamados de mulatos) muito magro, Orlando não era um galã. Tinha, no máximo, um ar misterioso nos olhos puxados e uma intensa virilidade natural no núcleo de sua delicadeza de maneiras. O que fazia dele um personagem irresistível era o seu canto. De origem muito humilde (carioca da Zona Norte, tinha sido até trocador de bonde), fora descoberto para o sucesso casualmente por causa do seu talento evidentíssimo. Dono de uma voz bela e poderosa, ele não impunha exibicionisticamente sua potência vocal, antes amaciando a emissão nos agudos, o que,

combinado com seu senso do fraseado, suas divisões rítmicas inventivas e a clareza da dicção, fazia dele um músico da canção. A suavidade das notas alongadas nunca chegava ao meio-falsete demasiado doce dos tenores populares americanos aflautados dos anos 30: ele era másculo e sóbrio o bastante para evitar esses derramamentos, sua sensibilidade era já naturalmente muito moderna e ele criou de fato um estilo original, único. Era um excelente cantor de sambas: suas jogadas rítmicas e variações cheias de balanço faziam a melodia flutuar, e ele nunca repetia a mesma divisão quando voltava à primeira parte; mas era nas canções lentas, nos sambas-canções e nas valsas de seresta que a fluência de sua música se manifestava mais encantadoramente.

O fato de João Gilberto ter partido dele - e não de Bing Crosby ou Sinatra, como fizeram Lúcio Alves e Dick Farney - para criar uma maneira de cantar e tocar samba (e de o ter feito algo à maneira dos instrumentistas e cantores do cool jazz - mas, ao contrário de seu predecessor Johnny Alf e de seus sucessores do Beco das Garrafas, sem fazer jazz), e de ter sempre creditado a ele a inspiração profunda da invenção da bossa nova (João, nesses quarenta anos, deu raríssimas - e breves - entrevistas, mas em quase todas se referiu a Orlando Silva), aliado à circunstância de Orlando ter sido ao mesmo tempo um fenômeno de massas e um artista do maior refinamento, fazia dele um ponto central de reflexão para quem queria enfrentar a questão da arte de massas e manter-se à altura da bossa nova.

Não que Orlando tivesse sido o maior sucesso popular pelo período mais longo na história da música brasileira - este posto foi de Francisco Alves (o Rei da Voz), seu contemporâneo e um dos seus descobridores, homem de

vozeirão, talento e carisma mas de fraseado quadrado e sentimento forçado se comparado a Orlando (esse posto hoje pertence, como em 68 já pertencia, a Roberto Carlos, um cantor de iê-iê-iê a quem também chamamos de Rei, mas cujo estilo está mais próximo de João-Orlando do que de Francisco Alves); tampouco fixou-se um prestigio de Orlando Silva como artista intelectualmente superior - Silvio Caldas, também seu contemporâneo (vivo e ativo ainda hoje, maio de 95), com sua pele mulata, seu repertório perfeito, sua voz forte exalando inteligência, e sobretudo seu despojamento de quem sabe que faz boa música e faz história, e portanto não precisa ser ou parecer uma estrela, manteve por várias décadas uma respeitabilidade e foi olhado com uma reverência que Orlando pareceu deixar de merecer desde que, nos anos 40, sucumbiu ao uso de drogas pesadas como não aconteceu com nenhum outro cantor brasileiro antes dos anos 70. Mas não apenas João Gilberto rende-lhe uma perpétua homenagem: a qualidade do seu canto mostra de novo sua força agora, quando, de todos os discos dos selos independentes Revivendo e Collector's, que vêm lançando em CD coletâneas de grandes nomes do passado em versões remasterizadas, os seus são recorde de vendas. Eu próprio sugeriria a qualquer amante da música popular brasileira, em qualquer parte do mundo, que procurasse ouvir esses CDS com as gravações de

Orlando Silva nos anos 30, para entender melhor (e tirar maior prazer d') o mistério do som de nevoeiro da língua portuguesa sobre a paisagem rítmica afroameríndia. Assim como é preciso, para os brasileiros, ouvir as raríssimas gravações de João feitas para um 78 rotações em 52, em que ele canta - de maneira assombrosamente bonita - ainda imerso no estilo de Orlando, mas já reconhecivelmente João Gilberto, pois é o Orlando Silva

de João Gilberto, o Orlando Silva que a bossa nova nos manda ouvir no velho Orlando (no sentido que Jorge Luis Borges dá à idéia de "inventar uma tradição" e "influenciar seus precursores") , o Orlando que se ouve nessa primeira voz de João.

Sem dúvida, a modernidade de Orlando está submetida às conquistas estilísticas de Bing Crosby. Não que haja verdadeiras semelhanças individuais – e Orlando se descrevia a si mesmo como um mediador entre a grande voz de Francisco Alves e a interpretação de Sílvio Caldas. Ele criara um estilo moderno brasileiro de canto com todas as firulas do choro, a ginga dos capoeiras e o sentimento latino -, mas a própria renovação tecnológica (o microfone elétrico) que propiciara o surgimento de Crosby (e de Charles Trenet), se deu primeiro nos Estados Unidos. E Orlando, homem de pouquíssimas letras, tendo pegado a possibilidade no ar, desenvolveu uma técnica que nada devia à do cantor americano.

Nos anos 40, Dick Farney e Lúcio Alves, homens muito mais ricos e mais cultos do que Orlando, adaptaram conscientemente procedimentos de Bing Crosby (e, a essa altura, de Sinatra) à canção brasileira. Mas há mais Bing Crosby em Orlando Silva (que possivelmente ouviu o cantor americano, mas na certa muito pouco e sem poder tomar intimidade com seu trabalho) do que nesses importadores ostensivos. Ou seja, há mais saber cantar moderno, mais naturalidade, mais sutileza, mais balanço, mais urbanidade, mais entendimento do microfone e do mundo que o produziu. Mas ele não é, em nenhuma medida, um epígono de Bing Crosby - e sua compreensão da modernidade instaura uma liberdade inventiva que transcende todas as questões de dependência cultural. Foi essa chama viva que o gênio de João retomou, e é no sentido profundo desse gesto que se deve entender o

acontecimento da bossa nova - e suas relações com a antropofagia.

Depois que Orlando Silva desabou sob a morfina e o álcool, ficou muitos anos sem ser visto e sem cantar. Sua volta nos anos 50 embora ele tivesse ocupado o horário nobre do meio-dia na Rádio Nacional em substituição a Francisco Alves, que morrera num acidente de automóvel na estrada Rio-São Paulo - aparentemente só serviu para alimentar o mito de que ele tinha "perdido a voz". Na verdade, poucos envelheceram com a capacidade de cantar bem tão bem preservada quanto a dele, mas a lembrança da sonoridade milagrosa de sua voz jovem fazia com que qualquer coisa aquém da perfeição soasse como um desastre. Sua voz tornara-se muito mais grave, os agudos suavíssimos se foram, mas é significativo que, embora ele cantasse melhor do que todos os seus contemporâneos ainda na ativa, em nenhum destes últimos se deplorava nenhuma decadência. Em 68, quando o ouvíamos no gramofone do apartamento de São Paulo, ele ainda estava vivo e, num daqueles festivais da TV Record, nós o vimos dividir por alguns segundos o palco com Roberto Carlos, tendo um deles se seguido imediatamente ao outro na apresentação das canções. A presença de ambos era especial na ocasião, pois nem um nem outro pertencia ao ambiente da moderna música popular brasileira, àquilo que se estava começando a chamar de MPB: Orlando da velha-guarda. Roberto da Jovem Guarda. Era uma visão muito emocionante para um tropicalista.

Quem mais competia em constância com Orlando Silva no prato dessa vitrolinha era Carmen Miranda. Ela própria um emblema tropicalista, um signo sobrecarregado de afetos contraditórios que eu brandira na letra de "Tropicália", a canção-manifesto, Carmen

Miranda surgia nesses discos como uma reinventora do samba. Cheia de frescor e impressionantemente destra, ela, sem ser sempre cuidadosa ou capaz na definição das notas, era um espanto de clareza de intenções. A dicção rápida e a comicidade alegre no trato com o ritmo faziam dela uma mestra, para além da própria significação histórica. O fato de ela ter se tornado, com o sucesso em Hollywood, uma figura caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas o lançar -se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da Hollywood onde Carmen brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmen levava ao extremo) - aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a mass culture quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados. (A fotografia de Carmen, de sexo literalmente à mostra, sorrindo nos braços de César Romero, que vim a ver publicada nos anos 70 na revista Interview, parecia a subversiva confirmação do aspecto profundo tanto da caricatura que ela se tornara quanto da cultura que a divulgou). Claro que, a essa altura, depois de ter sido uma das mulheres melhor pagas do mundo do show business americano, e passados mais de dez anos de seu enterro apoteótico no Rio, Carmen era mais uma ausência do que uma referência nas conversas sobre música popular no Brasil pós-bossa nova. Embora não se possa dizer que ela estivesse esquecida (pois seus filmes eram às vezes revistos e ela exercia sobre alguns brasileiros o mesmo fascínio que vinha exercendo sobre tantos estrangeiros - de Wittgenstein a Ken Russell

com sua imagem camp), não era como um estilo musical vivo que sua obra ou sua persona vinham à lembrança. O aspecto travesti da sua imagem sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas (não fosse este um movimento típico da segunda metade dos anos 60). Mas a Carmen Miranda que surgia desses 78 rotações excitava nossa imaginação e suscitava nossa admiração num nível que se situa além dessas temáticas todas e as atravessa: o da formação da música popular brasileira como uma tradição rica e esteticamente potente. Sua gravação de "Adeus, batucada" uma obra-prima da história do samba (e do disco no Brasil) tornou-se o tema do 2002.

Uma gravação que já não sei se ouvíamos no gramofone ou no estéreo - pois havia alguns LPS de antiguidades brasileiras (e não brasileiras) no quarto do som mas que rivalizava com as melhores de Carmen, era "Camisa amarela", de Ary Barroso, com Aracy de Almeida. Aracy, uma lenda então bem viva era uma mulher explosiva e de jeito malandro de quem se dizia ter sido a intérprete favorita de Noel Rosa, o genial compositor de sambas carioca dos anos 30 que morrera aos 26 anos deixando uma obra vasta e extraordinariamente complexa. De todo modo, Aracy tinha sido o veículo para o renascimento de seu prestigio nos anos 50, quando Noel passou a ser considerado o maior compositor popular brasileiro de todos os tempos.

Mas muitas interpretações do maravilhoso Sílvio Caldas, de Francisco Alves, de Carlos Galhardo, de Augusto Calheiros e tantos outros coabitaram conosco na esquina

da Ipiranga com a São Luís durante todo o ano que passamos vivendo ali.

Entre as novidades do pop anglo-americano que nos eram apresentadas - lembro do pintor Antônio Peticov, então um garoto, me mostrando uma seleção do que ele supunha interessante nessa área -, dois nomes, dois estilos, mais do que marcaram o que viemos a produzir depois, ficaram para sempre vinculados, na lembrança, à atmosfera do 2002: Jimi Hendrix e Janis Joplin. Gil sobretudo estava apaixonado por Hendrix. Na verdade, ele só tinha se mostrado apaixonado assim, antes, por Jorge Ben e pelos Beatles e depois por mais ninguém.

Eu me impressionava com a modernidade de Hendrix (e disse isso a Augusto na entrevista para o Balanço da bossa): seu canto falado, sempre meio escondido atrás dos sons dos instrumentos, sua guitarra meio blues meio Stockhausen sua figura marginal, tudo fazia dele um emblema da época, tudo levava a pensar que nele os temas fundamentais se radicalizavam. Mas havia, para meu gosto, muita confusão em seu som, muito prato de bateria, muito "jazz". Por um lado, eu não conseguia gostar mais daquilo do que gostava dos Beatles, e, por outro, sentia-me atraído por James Brown e seus gritos limpidamente rasgados sobre o suingue enxuto de sua banda. Jimi Hendrix, comparado com ele, parecia algo importante e sério, embora ingênuo. Mas a música de puro entretenimento de Brown, além de me ser mais facilmente agradável, era representativa de uma tradição americana de precisão que me interessa grandemente. Os estilos criados por negros nesse ambiente de culto da nitidez são absolutamente maravilhosos: havia em James Brown um encanto que reencontro em Stevie Wonder, Prince e Michael Jackson.

Janis Joplin era a branca negra, a garota da nossa geração que sintetizava os Estados Unidos da liberdade, da aventura e da rebeldia. Os Estados Unidos da América fatalmente mestiça, fatalmente comprometida, em todas as suas prospecções, com os não-brancos que a colonização dizimou ou escravizou. Ela era também um exemplo entusiasmante de como uma sociedade abundante como a norte-americana, com seu altíssimo grau de competitividade, pode produzir artistas em que a aspereza do inculto é atingida com cultivadíssima precisão. Passamos a assistir ao espetáculo das lâmpadas coloridas em volta da boneca de fibra de vidro segundo os sons da gravação de "Summertime" na voz de Janis. A inconsistência musical do Big Brother and the Holding Company mais realçava do que atrapalhava a beleza do canto dessa menina que surgia como uma figura nuclear no novo mundo dos universitários californianos, dos radicalismos dos panteras negras, da oposição à guerra do Vietnã e do show business recém-transtornado pelo neo-rock'n'roll.

Bob Dylan não era um fenômeno comercial como os Beatles, mas, de certa forma era mais conhecido do que os Rolling Stones no Brasil quando essas novidades nos foram apresentadas. Os Stones podiam ter tido "Satisfaction" nas paradas, mas Dylan já tinha admiradores seletos havia muito mais tempo. Lembro mesmo de ouvir um lado inteiro de um LP seu com Toquinho, em sua casa, na época em que saíamos, ele, Chico e eu, por São Paulo, antes de eu me mudar para lá. Toquinho queria minha opinião, pois lhe parecia demasiadamente enfadonho um disco - segundo lembro de ouvi-lo frisar - com todas as músicas cantadas e tocadas no mesmo tom. Achei curiosa a voz fanha e o jeito sujo de tocar violão e gaita. Não entendia nada das letras e terminei por me aborrecer também. Agora, o

tropicalismo estabelecido, eu ouvia e reouvia maravilhado Bringing it all back borne, que Peticov me recomendara. Até hoje, esse é o disco de Dylan que mais me emociona. Eu continuava a não entender quase nada das letras, mas a atmosfera a emissão vocal, o bem captado desleixo, o timbre geral de seu trabalho me enriqueciam com sugestões inqualificáveis. O que mais me ficava era a impressão de riqueza de textura, de sofisticação alcançada sem o esforço de elaboração dos Beatles. Lembro de muitas vezes ter entendido erradamente o texto das canções e, sabendo que ele não estava dizendo o que eu supunha ouvir, ter chegado a frases e idéias que me soavam maravilhosas, algumas das quais eu talvez tenha usado como sugestão para letras de minhas próprias canções. Mas não se pode dizer que eu preferisse Dylan aos Beatles. Eu sabia de sua respeitabilidade e seu som sugeria uma mente mais culta do que a dos melhores roqueiros ingleses, mas, comparados à verbosidade de suas canções caudalosas e à retórica que se adivinhava do que era inteligível nas letras (meu inglês era meramente ginasial), os Beatles pareciam muito mais construtivos e enxutos. Por outro lado, o experimentalismo ostensivo de Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band estava mais próximo não só do que fazíamos como dos grandes artistas que eu admirava, fossem eles Godard, Oswald, Augusto de Campos, João Cabral, Joyce, Lewis Carroll ou e. e. cummings.

Embora os Beatles fossem obviamente mais ingênuos, Dylan parecia atrelado a uma concepção romântica do poeta, sem as incursões (explícitas) pela metalinguagem, pelo atonalismo e pelo concretismo que os Beatles apresentavam. Além disso, nunca me senti atraído pelo ambiente country americano, do qual ele tanto se aproximou.

Até hoje, no entanto, a densidade de Dylan me interessa e sua personalidade artística me apaixona. Observo que o ouço hoje mais do que ouço os Beatles – e para maior proveito. Recentemente vi, por acaso, um número do seu Acústico MIV (era "With God on our side)" e fiquei fundamente comovido. Ele é uma figura a um tempo central e à parte no panorama dos anos 60 - e um traço forte do século. Um dos mais impressionantes exemplos da pujança criativa da cultura popular americana, da cultura americana tout court. No momento em que os ingleses dominavam o jogo com sua versão do rock'n'roll do lado de lá do Atlântico, do lado de cá Dylan já apresentava o espessamento desse caldo em que Beatles e Rolling Stones beberam, mostrando onde está a nascente e de onde jorra a energia. E a gente sabe que Hendrix deve a ele tudo o que não deve aos grupos ingleses (embora deva "tudo" ao público inglês).

Em linhas gerais, essas eram as relações que mantínhamos, no meio do período tropicalista, com as produções daquilo que era nosso pão e nosso circo: a música popular. Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho. De todo modo, uma vez lançada a idéia, assumi logo a liderança. Conversei com Gil, com Torquato, com Gal, com Bethânia, com Duprat. Gil vinha de sua experiência com Duprat e os Mutantes na feitura de seu primeiro LP tropicalista. Era um disco com muito mais unidade do que o meu e (como era de se esperar) com maior domínio musical por parte do intérprete e autor das canções. Mas o meu tinha sido mais marcante "conceitualmente". Talvez apenas porque tivesse saído antes. Talvez porque, para compensar minhas carências propriamente musicais, eu tenha mesmo tido sempre que ser mais "conceitual". Eu amava o disco de Gil por

sua concentração e seu pulso. Ele chegara a uma riqueza de sonoridades altamente sugestiva pela combinação madura de elementos tradicionalmente brasileiros com a música eletrificada. Eu adorava "Luzia Luluza", uma canção com uma letra remotamente beatlesesca, por ter como tema o cotidiano de uma pessoa comum (uma bilheteira de cinema, mas construída como uma trilha sonora de filme americano, terminando no Carnaval. Gil aparecia na capa do disco - projetada, como a do meu, por Rogério Duarte (aqui com a colaboração do pintor Antônio Dias) - trajando um fardão da Academia Brasileira de Letras, o que frisava a irreverência da atitude.

Eu acreditava e não creio que estivesse errado - que a feitura do disco coletivo seria uma excelente oportunidade de somar as forças dos componentes do grupo para atingir resultados mais precisos. Sobretudo eu esperava poder assim fazer da perícia musical de Gil, de Duprat e dos Mutantes um veículo para minhas idéias. Queria pegar carona, tirar uma lasquinha: eu invejava o nível de resolução do disco de Gil. Embora não o considerasse satisfatório - se comparado ao dos discos de, por um lado, Jorge Ben e, por outro, ao dos de Roberto Carlos -, reconhecia-o muito superior ao do meu.

Bethânia tinha me encomendado uma canção para a qual ela já tinha o título e grande parte da idéia da letra: "Baby", ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma T-shirt em que se podia ler, em inglês, a frase "I love you". Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: "Leia na minha camisa, baby, I love you". Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas - e nas roupas usadas - pelas pessoas comuns. Tratando-se de Bethânia,

tenho certeza de que havia também uma razão factual e muito pessoal para tão precisas especificações. Fiz a música procurando recriar a cultura de cançonetas e camisetas, e, ao mesmo tempo, o clima pessoal de Bethânia. Julguei o resultado perfeitamente representativo da estética (e, dada a contribuição de Bethânia, da história) tropicalista, e combinei com ela que a canção entraria no disco coletivo em sua voz. Por sua vez, Nara Leão, cujas conversas conosco revelavam sua total independência em relação aos preconceitos antiTropicália exibidos por seus ex-companheiros de bossa-protesto e pela platéia de Pra Ver a Banda Passar (o programa que ela comandava ao lado de Chico Buarque na TV Record), encomendou-nos, a mim e a Gil, uma música que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindonéia, o qual representava, em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três -por-quatro de uma moça pobre que - dizia o texto-título - fora dada por perdida, emoldurada, à maneira kitsch dos retratos de sala de visitas suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral. Gil fez a música – um bolero entrecortado de iê-iê-iê - e eu fiz a letra da canção, que manteve o nome "Lindonéia" e a história da suburbana desaparecida. O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima feita em tom pop e metalingüístico, tinha parentesco direto com o tropicalismo musical, e a canção, nós supúnhamos, realimentaria sua carga poética. O quadro não fora o resultado de uma influência do tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte pop. Nós tampouco conhecíamos o quadro antes de Nara nos chamar a atenção para ele. Na verdade, o fato de eu ter pintado na infância e na adolescência terminou por afastar-me das artes plásticas com um misto de

desencanto e timidez: a Tropicália é que me estava libertando para o convívio tateante com essa área da atividade artística, o interesse tendo ressuscitado - entusiasticamente - com a Bienal de São Paulo de 67, onde tomei contato com os artistas pop americanos - e com Edward Hopper -, que deram um sentido mais preciso às minhas caminhadas por supermercados e às conversas de Rogério e de Zé Agrippino. Claro que Tropicália, o nome, tinha vindo de Hélio Oiticica, com quem, a essa altura, já tínhamos contato pessoal; e conhecíamos Antônio Dias, que já fizera a capa de Panamérica de Agrippino e colaborara com Rogério na feitura da capa do disco de Gil. Rogério, com quem eu sempre estava, era profissional de artes gráficas e ensinava na Escola de Desenho Industrial (tema sobre o qual escrevera um artigo importante na Revista Civilização Brasileira), tendo, portanto, contato permanente com toda a gente da área de artes visuais. Mas, se as conversas sobre literatura ou filosofia, cinema ou política (genérica) me soavam vivas, as referências a obras específicas ou aspectos técnicos das artes plásticas eram praticamente ignoradas por minha mente, que, quanto a isso, não se incomodava em ser ignorante. No auge do tropicalismo, nossas relações com os pintores foram fragmentárias e dispersas. Nosso intenso diálogo com Hélio Oiticica teve, a principio, as características generalistas das conversas de Rogério, pouco ou nada significando uma verdadeira assimilação, por nossa parte, das questões específicas da arte que ele elegera - e, o que é mais significativo, só nos anos 70 é que Hélio veio a fazer uma capa de disco para um de nós (Gal Costa). Assim, a sugestão de Nara forçou uma espécie de parceria interdisciplinar curiosa, sem precedente no tropicalismo. A idéia de incluir Nara no disco coletivo me pareceu certa não só porque ela havia feito essa ponte entre nós e a pintura de Gerchman, mas também por

significar uma espécie de realização do sonho inicial de Gil de que o movimento fosse de toda a geração de músicos: Nara representava a bossa nova em sua origem e liderara a virada para a música participante - era, portanto, a música brasileira moderna em pessoa.

Numa de minhas idas à Bahia - eu não passava mais de dois meses sem ir a Salvador - convidei Tom Zé para ir para São Paulo comigo. Tom Zé tinha sido nosso companheiro dos shows do Teatro Vila Velha. Quando comecei a freqüentar os meios artísticos e boêmios de Salvador, ele já era uma figura conhecida dos estudantes universitários. Assim como Capinan - com quem, de resto, ele tinha colaborado em alguma peça do braço baiano do CPC da UNE -, Tom Zé tinha prestígio entre os artistas que eu conhecia: as pintoras Sônia Castro e Lena Coelho, a dançarina Laís Salgado, os professores Paulo e Rena Faria, todos me falavam dele. Quando afinal nos conhecemos, ele me cativou pelo seu ar de sertanejo, por suas observações pseudo-mal-humoradas expressas num sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto. Seu físico de duende mameluco, de personagem de lenda cabocla confirmava sua condição de pessoa especial. Tom Zé tem uns olhos muito vivos, como que a provar que uma intensíssima concentração de energia é a razão de ele ser tão miúdo. Essas indicações de excepcionalidade eram em parte confirmadas por suas canções satíricas feitas em tom deliberadamente folclórico. Consistindo em longas crônicas da vida urbana de Salvador e em retratos de personagens típicos ou de exceção, essas composições de sua primeira fase mostravam-se a um tempo atraentes e insatisfatórias aparentemente pela mesma razão de não estarem em sintonia com os interesses estéticos da bossa nova. Sua inteligência e originalidade pessoal asseguravam que sua

produção não fosse simplesmente antiquada. E ele, diferentemente de mim e de Gil, estava estudando nos Seminários Livres de Música - que é como o reitor Edgar Santos e o professor e maestro Koellreutter decidiram chamar a escola de música - da Universidade da Bahia. Essa escola, como todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional - o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da geração. Tom Zé (como Djalma Correia e Alcivando Luz) decidira ter contato direto com o currículo, enquanto Bethânia e eu éramos apenas habitués dos concertos semanais no salão nobre da reitoria - e Gil e Gal, nem isso. Com a virada tropicalista, achei que a sofisticação anti-bossanovística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos. Um músico superdotado harmonicamente como Alcivando Luz, também um admirável companheiro do Vila Velha, não saberia se mover nesse novo ambiente. Diversas vezes pensei, nesses últimos anos, que, se me fosse dado o talento e o temperamento para fazer algo como o que fizeram, nos anos 70, Milton Nascimento e seus companheiros do Clube da Esquina, e não o escândalo tropicalista, eu teria convidado Alcivando, em vez de Tom Zé, para ir para São Paulo.

Na Tropicália, Tom Zé mostrou-se, de fato, em casa. Inicialmente, no entanto, ele resistiu muito ao convite. Lembro de uma conversa nossa perto do Cine Guarany (atual Glauber Rocha), na praça Castro Alves, em que ele me dizia que a idéia era uma loucura. Eu e seu desejo profundo de assumir seu destino de músico o convencemos. A simples viagem de avião com Tom Zé de Salvador para São Paulo já deu o tom do que seria sua atuação. O Caravelle da Cruzeiro do Sul - aeronave cuja

modernidade de linhas me encantava como um samba de Jobim ou um prédio de Niemeyer -, voando em céu azul, parecia que ia explodir com a vibração da presença de Tom Zé. E isso chegou a exteriorizar-se até o conhecimento da aeromoça e quem sabe de outros passageiros. Não que ele se mostrasse nervoso por estar voando - embora sua ostentação de estranheza em relação a tudo o que se passava no avião indicasse (talvez enganosamente) que ele nunca tinha voado -, mas seu sotaque e suas expressões arcaicas pareciam agredir a realidade tecnológica da aviação e o conforto burguês dos "serviços" de consumo: ele estava me dizendo - e dizendo a si mesmo e ao mundo - que ia, sim, para São Paulo, mas que permaneceria irredutível quanto a certos princípios e certos traços de caráter. Ele lidava de modo inventivo - e bizarramente elegante -com o medo da mudança de situação. Referia-se ao avião em que estávamos como "essa caravela", indicando intimidade e estranheza ao mesmo tempo, e, por trás dessa ironia, comentando o sentido de partida para outro continente que essa viagem tinha para ele. Quando a aeromoça se aproximou para perguntar o que queríamos beber, ele respondeu cortantemente: "Cachaça". Havia humor na obviedade de seu conhecimento de que não deviam servir cachaça a bordo. Mas a sinceridade de seu ar desafiador - embora não impolido - levava a pensar em como era ridícula a pretensão de refinamento da freguesia desses serviços (não havia, por exemplo, uma só aeromoça preta em qualquer companhia de aviação brasileira) tornados amorfamente "internacionais", e em como Tom Zé estava disposto a não contemporizar com isso. A esperada resposta da aeromoça - "Desculpe, não temos" - ele começou a desapertar o cinto de segurança e, fazendo menção de levantar-se, disse - dirigindo-se a mim, não a ela: "Então eu vou-me embora. Mande parar essa caravela". A verdade com que essas palavras foram

ditas assustou-nos, a mim e à moça, pois, embora soubéssemos impossível obedecer a tão absurda ordem, sentíamos, na determinação com que esta fora dada, que ela se imporia de alguma maneira. Claro que Tom Zé não criou um caso dentro do avião, mas tampouco desconcertou-se ou deixou seu movimento se retrair: ele, que parecera por um instante que ia sair dali custasse o que custasse, agora desistia educadamente irritado, como quem achasse inútil o gesto, mantendo total independência até o fim.

Tudo isso sem que se perdesse o humor distanciado de quem diz ao mesmo tempo que tudo é uma brincadeira - e de quem sabe que tem charme.

O disco coletivo era o veículo natural para as canções que Tom Zé tivesse trazido da Bahia ou viesse a compor em São Paulo. Eu tinha feito e dado para Gil musicar uma letra a que pus o nome de "Panis et circensis". Pensei em usar isso como subtítulo do disco que se chamaria - assumindo o titulo usurpado pela canção à obra de Oiticica como nome geral do movimento (mas, naturalmente, rejeitando o ismo) - Tropicália. Não fui verificar (àquela altura nem saberia onde) se a expressão "panis et circensis" estava na forma latina correta. Eu tinha uma vaga lembrança de uma conversa com Wanderlino Nogueira Neto, que foi quem, no curso clássico, me ensinou a famosa expressão, em que julguei ter aprendido que se tratava de dois substantivos no genitivo com função partitiva (como no francês "du pain et du cirque"). Tenho uma memória vívida desse solilóquio silencioso no 2002 e muitas vezes me envergonhei mais com essa lembrança do que com a constatação do erro em si. (Na verdade, a forma em que a expressão se fez famosa é "panis et circenses", esta

última palavra sendo um adjetivo que, no plural, substantiva-se no significado de "coisas de circo").

Afinal, em meio à iconoclastia tropicalista, a reverência às letras clássicas era a última das exigências a ocorrer a alguém. Mas o reconhecimento íntimo de que a intenção seria a de sobrepor à colagem pop de uma letra de música banal - e, agora, de um disco de canções pop - uma citação latina (ademais muitíssimo conhecida) cuja correção deveria contribuir para o efeito de contraste, empresta uma dimensão de atroz ridículo ao momento de reflexão devotado à questão. Havia, no entanto, orgulho nesse desleixo. Sempre cri numa espécie de organicidade da assimilação de informações, e faço questão de tratar com naturalidade a acumulação de cultura, retendo dos livros, das aulas, das canções, somente o que me for congenial, e transmitindo somente o que já estiver por mim incorporado.

Uma vez disse a Maria Esther Stockler, a propósito das referências presentes no filme que dirigi já nos anos 80 (O cinema falado): "Só tem ali o que sai na urina".

Lembro de Duda, em 65 em Salvador, me contando uma entrevista de Godard em que este dizia que, ao terminar de ler um livro, jogava-o pela janela. Eu me identificava com essa exibição de desprendimento intelectual. Quando menino ouvi louvarem muito os maus alunos inteligentes e ridicularizarem os cus-de-ferro. Hoje, embora eu mesmo não possa mais mudar substancialmente quanto a isso, valorizo os adolescentes estudiosos e os espíritos metódicos - e tento, na feitura deste livro por exemplo, assegurar um mínimo de precisão para além da atingida espontaneamente.

Tropicália ou Panis et circensis (o mau latim - que Décio Pignatari, nos anos 70, já chamava de "delicioso provincianismo de vanguarda" - agora soa cheio de charme "histórico"), nosso disco-manifesto, saiu em 68, contando com a participação de Nara e Tom Zé, além, é claro, do grupo-núcleo formado por Gil, Gal, Mutantes, Duprat e eu, mas sem a presença de Bethânia, que, por rejeitar intimamente a confusão de sua pessoa com grupos ou movimentos, deixou a canção "Baby", que ela própria encomendara, para ser gravada por Gal, o que resultou no primeiro grande sucesso desta. Um sucesso, aliás, merecidíssimo, pois a faixa revelou-se, por causa da voz de Gal e do arranjo de Duprat, uma obra-prima do tropicalismo (se não há uma contradição absoluta entre esses termos) - e uma verdadeira realização dos sonhos de Guilherme (e dos meus planos com Rogério em relação a Gal.

Minha alegria ao ouvir, no estúdio, a adequação do estilo de Gal à canção (sendo a um tempo bossa nova e rock'n'roll, mas sendo algo diferente disso) e, sobretudo, a graça e a inteligência do arranjo de Duprat, levou a um incidente profundamente desagradável. Nós saímos do estúdio para o Patachou, o restaurante com nome de cantora que freqüentávamos na rua Augusta, para jantar em clima comemorativo. Geraldo Vandré, que estava em outra mesa, veio até a nossa e, ao perceber nosso entusiasmo pela gravação, pediu que Gal lhe cantasse a canção recém-gravada. Quando tinha ouvido o suficiente para ter uma idéia do que era, ele a interrompeu bruscamente, batendo na mesa e dizendo: "Isso é uma merda!". Gal calou -se assustada e eu, indignado, disse a ele que saísse dali. Ele ainda quis argumentar dizendo que nós estávamos traindo a cultura nacional, mas não permiti que ele concluísse o discurso e, gritando, exigi que nos deixasse, ressaltando que ele ao menos deveria

ter sido cortês com Gal, cujo canto suave ele interrompera de forma tão grosseira. Isso inaugurou uma inimizade pessoal que traduzia nossa divergência ideológica - mas não houve nenhuma outra discussão agressiva nem a desavença ganhou publicidade.

Nós sabíamos da rejeição que nossas idéias e ações encontravam por parte da esquerda nacionalista. Vandré estava apenas externando francamente o que muitos sentiam a nosso respeito. Mas isso foi possível, no seu caso, não apenas por uma natural combatividade apaixonada que o enobrece. Um aspecto tristemente mesquinho de sua personalidade contribuía igualmente para tais explosões. Tendo assumido o papel do cantor de protesto por excelência - depois de fazer conhecidas algumas belas canções "de amor" em parceria com o grande Carlos Lyra -, sobretudo agora que sua brilhantemente escrita (sobre música de Théo de Barros) "Disparada" tornara -se um marco na história dos festivais, Vandré desejava tornar-se a bola da vez com uma contrafação da música participante de língua espanhola, principalmente a chilena. O que nos parecia um atraso, se se levasse em conta a originalidade da canção de protesto brasileira tal como a iniciara - antes da onda internacional e com características totalmente diferentes - o próprio Vinicius de Moraes, e como a desenvolveram Nara e Lyra. Nós, de nossa parte, queríamos, entre outras coisas, acabar com o hábito de se ter uma "bola" a cada vez, apostando numa pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras.

Uma das marcas da Tropicália - e talvez seu único sucesso histórico indubitável - foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da

ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação. Essa saudável destruição de hierarquias está na origem do que alguns críticos chatos chamam de "complacência cínica pós-60". Ela explica também a "generosidade" exagerada que, nos anos 70, Augusto de Campos, de um lado, e Glauber, de outro, achavam tão difícil aceitar em mim: um e outro, enfatizando aspectos diferentes, exerciam alguma pressão para que eu fosse menos receptivo e mais discriminatório. Glauber chegava a ser demasiado cruel em seus comentários sobre colegas meus – coisa que Augusto nunca foi. Mas não só esses dois: vários outros amigos demonstravam impaciência semelhante. O próprio João Gilberto, quando passamos a nos falar, estranhava minha tolerância. No entanto, foi o grande esforço de superação da visão estreita de mercado que dominava a produção e o consumo de música no Brasil que me levou, não a ser tolerante, mas a me tornar sensível a virtudes de naturezas as mais diversas. Mais tarde, me vi desaprovando Gil por achar que ele tinha deixado isso levá-lo a considerar de múltiplos pontos de vista qualquer questão que fosse, a ponto de anular a possibilidade de definir uma posição. (Embora, paradoxalmente, Gil tenha sido sempre mais seletivo em relação ao que ouvir, ao que aprender e do que gostar). No nascedouro desses problemas, Vandré tentava estancar a correnteza - que era, afinal, uma exigência da força da MPB - propondo a Guilherme, nosso empresário, que nos dissuadisse de entrar no páreo; alegava que o Brasil necessitava daquilo que ele, Vandré, estava fazendo (ou seja: canções "conscientizadoras das massas") e que, como o mercado não comportava mais de um nome forte de cada vez, nós todos deveríamos, para o bem do país e do povo, jogar todas as cartas nele. Essa estranha proposta de renúncia foi feita de fato a Guilherme por Vandré - e muitas vezes eu me perguntei

se não seria isso um esboço dos prestígios oficiais de que gozam, em nome da história, figurões insossos de países comunistas.

Livres do perigo vermelho desde que nossos inimigos militares tomaram o poder, nós não víamos a mais remota probabilidade de realizar-se esse desejo de Vandré. E assim achávamos apenas maluco seu raciocínio e continuávamos admirando tudo o que nele era admirável. Eu, principalmente, apesar de ver Chico Buarque muitíssimo acima de Vandré - musical, poética e eticamente – tinha preferido de longe (e o manifestava) "Disparada" a "A banda". Gil se mostrou menos entusiasmado do que eu com os resultados das gravações do Tropicália ou Pan is et circensis. Suponho que ele, saindo de um disco em que experimentara tantas combinações sonoras com Duprat e os Mutantes, desejasse seguir em frente em suas buscas, e o disco coletivo o segurava em terreno já explorado. Por outro lado, como eu estivesse na liderança e, ao contrário dele, deslumbrado com o mero fato de trabalhar com essa turma, eu não fazia as exigências de pureza técnica nas execuções e gravações que ele não tinha ânimo (ou tinha pudor) de cobrar de mim. Assim, quando o disco ficou pronto eu exultava de orgulho - e Gil só fazia se queixar dos metais desafinados logo na música de abertura.

É preciso, para entender essas minhas suposições, que se saiba melhor quem é, para mim, Gilberto Gil. Eu teria que me deter, mais cedo ou mais tarde, na apreciação dessa figura - tão central nesta história e tão unida à minha que, de certa forma constituímos, juntos, uma espécie de entidade - e eis que descubro que é aqui o lugar de fazê-lo.

Por volta de 62, 63, vi na TV Itapoan (a televisão só chegara a Salvador em 60) um rapaz preto que cantava e tocava violão como os melhores bossanovistas. Sua musicalidade exuberante, sua afinação, seu ritmo e sua fluência me entusiasmaram. Era excitante que pudesse haver por perto alguém tão especial. A TV dava a ilusão de distância, mas eu pensava, com o coração batendo, que, dado o tamanho da cidade - e, sobretudo, do grupo de pessoas da classe artística ou mesmo da classe média -, era provável que eu encontrasse em Salvador esse genial músico de sorriso alegre e sobrancelhas bem desenhadas. Minha mãe, que sempre gostou de música - e sempre gostou que eu gostasse de música -, me ouviu elogiá-lo, e, toda vez que ele aparecia na televisão, me chamava para vê-lo.

Lembro com muito gosto o modo como ela se referia a ele (pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo) dizendo: "Caetano, venha ver o preto que você gosta". Isso de dizer "o preto", sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha - teve, tem - um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma bênção, intensificasse sua beleza. Eu sentia alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele - e por minha mãe saudar tudo isso de forma tão direta e tão transcendente. Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa - eu via que se tratava de um músico de primeira linha, desde já um grande entre os grandes - e minha mãe festejava comigo a descoberta.

Falei sobre ele com todas as pessoas com quem eu encontrava na noite. Quase ninguém assistia televisão

(eu próprio tivera a sorte de ver Gil porque a TV ficava ligada na sala de jantar durante as refeições). Seguramente a turma da crítica de cinema - Orlando Senna, Geraldo Portela, Carlos Alberto Silva - nunca tinha ouvido falar de "Beto". (O nome Gilberto Gil não é menos real do que Gal Costa. Sua eufonia algo pop - um tanto à Diana Dors, Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot - sugeria um pseudônimo inventado numa agência de publicidade para um pretendente a substituto de João Gilberto na crista da onda da bossa nova. Mas, sendo a escolha inevitável a partir dos quatro nomes constantes de seus documentos - Gilberto Passos Gil Moreira -, também revelava-se delicadamente belo em outro plano, mais nobre, em que a sílaba gil - um nome português com ecos arcaicamente literários por causa de Gil Vicente, o grande autor teatral do medievo lusitano - se repetia exata e limpidamente como que a prefigurar, para mim, o verso misterioso escrito no século XIX por Sousândrade e que eu só leria depois de 68: "Gil engendra em Gil rouxinol"). Acho que Laís Salgado e a turma da Escola de Dança já o tinham visto uma ou outra vez. Roberto Santana é que com certeza o conhecia pessoalmente. Santana - de uma família tradicionalmente de esquerda originária da cidade sertaneja de Irará - era um sarará da minha idade, machão e muito ativo, amigo de todo o mundo em Salvador. Ele prometeu que me apresentaria a Gil: "Você não conhece Beto? Ele é muito bom" (nessa época não havia as gírias "legal" ou "gente fina" ou "gente boa", e se dizia que alguém era "bom" num tom de leve desvio semântico, tanto para significar que esse alguém tinha boa posição política como para sugerir talento ou firmeza moral), "ele é bacana, você vai adorar ele". Fiquei intimidado com a possibilidade real do encontro: que graça poderia ter eu para "Beto"? E, dadas minhas limitações musicais e meu desinteresse por futebol ou outros temas masculinos, que assuntos em

comum eu poderia ter com ele para sustentar uma conversa? Temi um encontro combinado resultando em minutos de silêncio constrangedor.

Roberto Santana me apresentou a Gil num encontro casual na rua Chile (eu ia sozinho no sentido praça Castro Alves - praça da Sé e eles dois vinham ao meu encontro) e nós todos nos sentimos inteiramente à vontade, cada um querendo falar mais do que o outro. Gil parecia tão feliz de me conhecer quanto eu a ele. Dir-se-ia que ele também vinha me vendo em algum vídeo transcendental e esperava por esse encontro tanto quanto eu. Meus elogios à sua técnica e musicalidade logo nos levaram à apreciação dos mestres da bossa nova (principalmente João, Jobim e Carlos Lyra), tema de nossa paixão comum, e a conversa (sem violões) dispensou um teste de minhas capacidades musicais para estimular o interesse de Gil: ele se entusiasmava com observações de ordem geral que esclarecessem o significado da música - o que não é muito comum em músicos -, de forma que o que eu dizia já valia por uma boa seqüência de acordes. Algumas vezes, ao longo dos anos, ouvi, comovido, Gil dizer que ao me encontrar se sentiu saindo de uma espécie de solidão: ao me ver e ouvir teve certeza de que achara verdadeira companhia. Tenho a impressão de que, por valorizar em mim uma visão de mundo que englobava a música, para a qual ele era tão dotado (eu próprio, a essa altura, não imaginava que me profissionalizaria no setor) - uma visão que lhe parecia uma ampliação da sua mesma - , ele criou a imagem de mim como mestre e - como fazem os grandes quando julgam ver grandeza em quem admiram - relevou minhas deficiências ou melhor: interpretou-as sempre de forma a lhes dar um sentido superior. Viu, por isso, qualidades na minha música que possivelmente nenhum outro músico de talento igual ao seu veria então - e

assim não apenas me estimulou e encorajou como também me ensinou tudo o que me era possível aprender, tornando-se, ele sim, meu verdadeiro mestre.

Não que Gil me desse aulas de harmonia ou de técnica violonística. Mas vê-lo tocar violão e cantar me desinibiu para a música como nada o poderia ter feito. O que me possibilitou arriscar-me a ampliar o repertório de acordes e de "batidas" no violão barato que minha mãe tinha me comprado e para cujo domínio eu não alimentava esperanças. Gil trazia o mistério celestial da beleza da bossa nova para o alcance dos meus dedos - eu me permitia apenas querer roçá-lo de leve: acreditava poder tirar uma lasquinha sem profaná-lo. Gil não se negava - ao contrário - a explicar as relações entre os acordes, a descrever o modo como se posicionavam os dedos ou ensinar -me harmonias de canções inteiras, mas fazia tudo isso casualmente, em meio às conversas despreocupadas. Hoje me assusta a rapidez com que progredi do básico tônica/dominante/tônica para acordes alterados e para a noção de vozes internas que caminham. Eu não tinha idéia do quanto estava me tornando mais "musical": julgava que apenas aprendia mal - na medida do meu talento imutável - um ou outro aspecto do saber musical a que Gil tinha acesso por direito congênito. Até hoje acho que a forma desequilibrada como trato a música - como autor e como ouvinte - (exibindo complexidade quando já não se espera senão primarismo, e ingenuidade quando a expectativa seria de sofisticação) se deve ao fato de eu ter me negado a me impor um método, por não ter em minha capacidade musical a fé que Gil tinha. Na verdade, nunca mais fiz progressos comparáveis àquela arrancada. Mas nada eu poderia hoje em música se Gil não reafirmasse essa sua fé a cada instante, apesar de

mim mesmo. Gil tirou de mim muito mais música do que jamais sonhei poder engendrar.

Algumas vezes, apesar da felicidade de poder estar mais próximo de João Gilberto por causa dos ensinamentos de Gil, eu entrava em crise por não me achar no direito de fazer música. Uma das coisas mais deprimentes de um país desorientado em sua história - de um país incompetente como disse Hannah Arendt dos países subdesenvolvidos - é a incapacidade de se adequarem os talentos e os temperamentos dos indivíduos às funções que irão exercer. Há uma sensação de desperdício e frustração de que sempre tive consciência e contra a qual sempre quis me insurgir. Este é um ponto central de meus cuidados, foi do tropicalismo e permanece, para mim, irresolvido. Suponho que se eu vivesse em São Paulo ou no Rio teria concluído o curso de filosofia e talvez esse tivesse sido um caminho mais condizente. Ou - tivesse eu conseguido reunir forças para começar por fazer filmes antes de a música me agarrar - quem sabe minha mente generalista aliada a minha vocação visual de ex- pintor (e o pouco de música que haveria sempre) fariam de mim um cineasta mais eficaz do que posso ser músico. De todo modo, eu temia - e esse temor não morreu de todo - que minha entrada na história de nossa música antes a empobrecesse do que contribuísse para seu engrandecimento. No seu livro sobre a bossa nova, o jornalista Ruy Castro coloca o tropicalismo como tendo vindo para jogar a pá de cal na cova daquele movimento de requinte e refinamento. O primeiro pensamento que essa observação provocou em mim foi o de repetir meu velho exame de consciência - e para os mesmos resultados inconclusivos. Antes de Gil sair da Bahia para São Paulo em 65, um desses exames de consciência me fez dizer-lhe, de coração, que tinha decidido não mais fazer música. Gil foi enfático: "Se você não fizer música

eu também não faço". E disse que não aceitava a hipótese, que não veria sentido em seguir sem mim. Isso era, para mim, a própria música falando. E recuei.

Gil é um mulato escuro o suficiente para, mesmo na Bahia, ser chamado de preto. Eu sou um mulato claro o suficiente para, mesmo em São Paulo, ser chamado de branco. Meus olhos são, sem embargo, muito mais escuros do que os dele. Por outro lado, embora fôssemos ambos da classe média, Gil, filho de médico (e com apenas uma irmã), conheceu alguns privilégios da burguesia com os quais eu, filho de funcionário público (e com sete irmãos), nem podia sonhar. Seu pai tinha carro e ele estudara em escola privada. As escolas públicas eram freqüentemente melhores do que as escolas privadas naqueles tempos em que o privatismo ainda não era uma mania. Mas se estudar em escola particular não era certificado de melhor educação, era sinal de status social. Gil tinha saído dos padres maristas para a Escola de Administração da Universidade da Bahia, o que denotava um projeto de reafirmação da posição social conquistada por seu pai. Ele se sentia perfeitamente à vontade entre seus colegas na maioria" brancos" saídos da burguesia propriamente dita, sem que isso entrasse em contradição com o ideário de esquerda que ele compartilhava com um bom número deles. A Escola de Administração, é claro, não era um reduto de comunistas. Mas Gil era muito mais parecido com um militante do que eu que estudava na Faculdade de Filosofia, com seus departamentos de Sociologia, Letras e História, onde a esquerda imperava. Nossas visões das questões políticas, no entanto, não diferiam muito no essencial. Nós nos encontráramos na música e não nos sentíamos distantes um do outro em nada mais: saudávamos o surgimento do CPC da UNE - embora o que fazíamos fosse radicalmente diferente do que se

propunha ali – e amávamos a entrada dos temas sociais nas letras de música, sobretudo o que fazia Vinicius de Moraes com Carlos Lyra.

Gil nunca parecia consciente do fato de que era preto. Isso não o humilhava ou enaltecia: ele simplesmente se portava como um cidadão desembaraçado. Sua desenvoltura natural fazia com que a negritude nele correspondesse ao tom em que minha mãe se referira a ela. No final da década - sobretudo sob o impacto de Jimi Hendrix - Gil vestiu a máscara do negro com consciência racial, e essa nova persona, em vez de meramente ocultar o homem resolvido além dos conflitos, revelou conteúdos de mágoa e orgulho havia muito latentes sob o antigo véu. Era como se ele se tivesse longamente submetido à crença de que não era preciso bater no peito e gritar "sou negro!" ou protestar contra discriminações, considerando bastante ter uma vida digna e afirmar-se social e intelectualmente como fizera seu pai. Agora, com o aspecto black is beautiful" da cultura pop que ele abraçava como conseqüência de seu refinamento pessoal, ele encontrava africanidades em suas reminiscências domésticas e revolta contra os aspectos raciais da injustiça da sociedade brasileira. É revelador de profunda verdade sobre essa questão no Brasil o fato de Gil ter sido um exemplo perfeito de filho de "preto doutor" baiano e, à medida que os negros pobres foram dominando a paisagem humana da Cidade do Salvador com sua afirmação cultural popular pós-60, e, ao mesmo tempo, perdendo chances de se tornarem profissionais liberais por causa da intensificação das desigualdades sociais e da ruína da educação pública, ter se tornado um líder mítico dessas novas massas negras. Assim, o pequeno burguês bossa-nova de 63 é cantado pelos blocos afro dos anos 80 e 90 como aquele que ficou no lugar de Bob Marley na defesa de seu povo.

A mudança de Gil em relação à questão do negro trouxe novo sentido à sua velha paixão por Jorge Ben. E os interesses musicais deste, no momento de deflagração da Tropicália, convergiam com os nossos. Nos anos 70, de volta do exílio londrino, aproximando-se ainda mais de Ben, Gil - que, ao contrário de mim, jamais gostara de Carnaval - fez uma música suplicando aos orixás que fizessem renascer o afoxé Filhos de Gandhi, seu único amor de infância do Carnaval de Salvador, um curiosissimamente lindo grupo carnavalesco surgido nos anos 40, formado de homens, na maioria negros, vestidos à indiana, usando turbantes brancos, com um deles caracterizado como o líder hindu (óculos, bengala e tudo) a puxar um elefante de papelão sobre o qual uma criança negra também vestida a caráter desfila pelas ruas da cidade - tudo ao som de atabaques e agogôs saídos diretamente dos terreiros de candomblé. Gil compôs a música ao ver que só restavam uns dez ou doze teimosos filhos de Gandhi sem forças para fazer frente aos potentes trios elétricos (que a essa altura já apresentavam o frevo com pitadas de progressive rock, glitter e heavy metal), cuja vitalidade eu mesmo louvara numa marcha-frevo de 68 (o que lhes aumentara o poder). Dir-se-ia que os orixás atenderam os pedidos de Gil, pois o bloco já no ano seguinte saía com mais de mil componentes e até hoje só tem feito crescer em tamanho e garbo. Isso estimulou o surgimento de novos afoxés que, por sua vez, já incluindo temas de afirmação racial em caráter político, deram lugar ao nascimento de blocos afro como o Ilê Aiyê e o Olodum, hoje conhecidos nacional e internacionalmente pela vigorosa originalidade de suas baterias.

O mito astrológico que diz serem os signos de Câncer e de Leão opostos e complementares - um, o Sol, o outro, a Lua; um condenado à explicitude, o outro, ao mistério -

foi usado com proveito tanto por mim quanto por Gil para explicar nossa união e nossa diferença. Walter Smetak, o músico erudito suíço-baiano inventor de instrumentos e amante de esoterismos, dizia que nós éramos, juntos, a encarnação do arquétipo dos gêmeos. Nascemos os dois no mesmo ano de 42, com diferença menor do que um mês. Meu pai se chamava José e o pai dele se chamava José. Minha mãe se chama Claudionor e a mãe dele se chama Claudina. Mas os misticismos que entraram em moda a partir do final dos anos 60 não tomaram de todo conta das nossas cabeças (e da minha ainda menos do que da dele) e essas interpretações e coincidências só servem para enfeitar com toques curiosos nosso companheirismo renitente.

Quando Rogério dizia que "Gil é o profeta, Caetano é apenas seu apóstolo", isso me parecia verdadeiro sobretudo porque praticamente não houve nada de relevante que não fosse primeiro arriscado misteriosamente por ele para, depois de um tempo de elaboração, ser transformado por mim em algo mais perceptivelmente coerente. Foi assim com Jorge Ben; foi assim com o tropicalismo como um todo; foi assim com o reconhecimento da importância de São Paulo como cidade a tomar outra posição no imaginário brasileiro; foi assim com os procedimentos composicionais resultantes do que julgávamos ouvir nos Beatles; foi assim com Hendrix; foi assim com a descoberta do gênio de Milton Nascimento; foi assim com a nova cultura pop da Cidade do Salvador. Mas isso não quer dizer que eu (ou ele) sempre tivesse consciência de que trabalhávamos assim. Muito menos que nossas divergências de opinião e temperamento não nos levassem a expor (ou - o que tem sido sempre mais freqüente - calar) discórdias. Assim, se muitas vezes me senti recebendo os louros que lhe eram devidos e negados, não faltaram nem têm faltado

momentos em que preciso desembaraçar minha inteligência e meu poder de discernimento das oscilações de sua intuição e da obscuridade de seu espírito a um tempo teimoso e ultra-receptivo. E ele também deve se cansar de me idealizar.

Talvez sua reação a Tropicália ou Pan is et circensis nascesse de uma defesa de seu ego contra o meu (hoje ouço as desafinações dos metais na primeira faixa com muito mais clareza do que então). Seja como for, nenhum de nós dois é egomaníaco o suficiente para deixar que problemas desse tipo se tornem maiores que a amizade ou a parceria.

Quando o disco ficou pronto, eu exultava com o êxito conceitual, mas o que me parecia um relativo avanço técnico soava como um retrocesso aos ouvidos de Gil. De todo modo, para Zé Agrippino, apenas a faixa dos Mutantes (o tratamento que eles deram à minha parceria com Gil "Panis et circensis") saia do limbo do subdesenvolvimento. De fato os Mutantes - por sua extrema juventude, começando a vida ao mesmo tempo que o neo-rock'n'roll inglês; por sua condição de paulistas, vivendo na região mais rica e menos característica do Brasil; por sua familiaridade com equipamentos eletrônicos (o irmão mais velho dos dois rapazes é um inventivo engenheiro); mas sobretudo pelo talento dos irmãos Batista e da namorada de um deles - tinham um domínio da linguagem pop (sonora e visual: os teipes da época e alguns dos filmecos feitos com eles parecem produções atuais da MTV) que os distanciava tanto da MPB convencional quanto do iê-iê-iê e do próprio tropicalismo.

Eu achava, contudo, que em "Baby" por Gal e Duprat, ou em "Enquanto seu Lobo não vem" por mim, Gil e Duprat,

havia alguma coisa de outra natureza e que me interessava mais. Algo mais fértil e para ser julgado por outros critérios que não o mero cotejo com a produção anglo-americana. O tropicalismo ganhou corpo na história da MPB como um conjunto de atos dos quais a colaboração com os eficientes e inspirados Mutantes foi um dos mais auspiciosos, mas o núcleo estava em outra parte. Depois que voltei de Londres, nos anos 70, Rita Lee se tornou, com um trabalho de excelente qualidade e grande sucesso, a roqueira-mor do Brasil. E os Mutantes, sem ela, se inclinaram para o progressive rock, com competência para soar como o Yes ou o Emerson, Lake and Palmer. Serginho sempre foi um virtuose e Arnaldo, bom instrumentista, um músico de forte marca pessoal; nesse período, juntaram-se a Liminha, um contra-baixista excepcional que, como eles, tinha trabalhado com Ronnie Von e, depois, comigo (e hoje é um produtor de primeira linha em termos mundiais), e formaram um trio que, se nunca se tornou comercial como Rita, elevou o nível técnico e de ambição do rock brasileiro e mesmo latino-americano.

O rock chamado "progressivo" não nos atraía. Amávamos e admirávamos os novos Mutantes sem compartilhar com eles do entusiasmo pelo tipo de música que eles elegeram. Mas a própria Rita trabalhando solo, com sua poesia, sua musicalidade, seu wit e sua elegância, trazia de volta a divisão entre MPB e rock que o tropicalismo tentara superar. A palavra-chave para se entender o tropicalismo é sincretismo. Não há quem não saiba que esta é uma palavra perigosa. E na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos quanto o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos

orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável. Somos baianos. Eric Hobsbawm, em suas apreciações do nosso "breve século XX" escreveu que, desde o entreguerras, "no campo da cultura popular [e dando, curiosamente, o esporte como única exceção em que se destaca o futebol brasileiro como "arte"], o mundo era americano ou provinciano". Isso era um dado que os tropicalistas não queríamos negar. Tampouco queríamos encarar com rancor ou melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade. O mero aggiornamento era pouco para nós. Sobretudo porque víamos (ou imaginávamos) que a oposição "americanos ou provincianos" estava – ou estaria, se agíssemos acertadamente - em vias de se modificar. Desse modo embora ainda hoje Rita nos dê lições de profissionalismo e atualidade, o fato é que a Tropicália sugere um horizonte de problemas que é enriquecido por trabalhos como o dela, mas isto não quer dizer que ela os resolve.

Na concepção do disco Tropicália ou Pan is et circensis havia um plano, este sim totalmente tropicalista, de gravar uma velha canção brasileira em tudo e por tudo desprestigiada. Era a supersentimental "Coração materno", um dos maiores sucessos de Vicente Celestino, o melodramático compositor e cantor de voz operística cuja brilhante carreira remontava aos anos 30 e incluía, além de inúmeros discos de sucesso, operetas e filmes, como o recordista de bilheteria O ébrio de 46. "Coração materno" conta a história de um jovem camponês que se

vê obrigado a entregar à sua amada, como prova de amor, o coração da própria mãe. O matricídio se dá enquanto a velhinha está ajoelhada diante de um oratório. O jovem, depois de rasgar-lhe o peito e extirpar-lhe o coração, corre para a amada levando-o nas mãos. Na estrada, tropeça e cai, quebrando uma perna. Do coração da mãe, que tinha sido atirado longe, sai uma voz que pergunta: "Magoou-se, pobre filho meu?", e, num último e extremo golpe comovedor, exorta: "Vem buscar-me que ainda sou teu".

Em 67 Vicente Celestino estava praticamente esquecido e seu estilo – o extremo oposto do que viera dar na bossa nova - era indefensável. A melodia do "Coração materno", como todas as outras de Celestino, era para nossos ouvidos um mero pastiche de ária de ópera italiana. A idéia de gravar essa canção me ocorrera por ela ser um exemplo radical do clima estético acima do qual nós nos julgávamos alçados altamente. Mas essa era uma história que, em vários planos, era mais arcaica do que podia parecer. A minha primeira lembrança de patrulhamento do gosto - ou de educação estética por meio da humilhação; ou de esnobismo cultural - remonta à infância remota, entre os quatro e os seis anos, quando meus irmãos riram de mim por eu externar admiração por Vicente Celestino, suas melodias, sua grande voz. Já então, nos anos 40 - pelo menos dentro de minha família – os dramalhões cantados com voz empostada eram considerados ridiculamente vulgares. Lembro que a vergonha que senti foi funda e, sem dúvida, a marca indelével que deixou, disciplinou minha sensibilidade. Cresci para desgostar de ópera italiana e suas imitações, e ainda hoje, quando se trata de canto lírico, tenho prazer total com sopranos e contraltos e quase nenhum com tenores e barítonos. (Curiosamente, tanto Gil quanto Milton Nascimento têm, nesse particular, gosto igual ao

meu). O amaciamento da emissão e a flexibilização do fraseado que Orlando Silva legou a João Gilberto foram e são meu critério preferencial de julgamento do canto. Mas nunca esqueci de todo as canções de Vicente Celestino, que eu já sabia cantar quase antes de falar. Para gravar o "Coração materno" não precisei propriamente reaprender a canção, tive apenas que conferir a gravação original para evitar eventuais erros tópicos. E lembrava melhor dela (que era indiscutivelmente a que melhor servia aos propósitos tropicalistas) do que de qualquer outra de Celestino.

Por outro lado, ao ler o romance Spartacus, quando ainda no curso clássico, em Salvador, deparara-me com o drama do campônio matricida narrado por um personagem de dois mil anos atrás como sendo, para ele, uma velha história.

Impressionou- me, à época, que esse conto popular pudesse ter se mantido igual em todos os detalhes por tantos séculos. Nunca verifiquei se de fato essa já era uma história corrente na Roma antiga ou se ela fora inserida no romance artificialmente pelo seu autor, que talvez a conhecesse de outras fontes. O fato é que esse conto, usado por Vicente Celestino para comover multidões como exemplo do desprendimento materno - e que reencontrei em Terrible honesty, de Ann Douglas, recontado pelo psiquiatra Frederic Wertham para explicar o impulso matricida como decorrente da necessidade que tem o filho macho de se libertar de um amor materno demasiadamente sufocante -, mostrou -se representativo não apenas da sensibilidade das massas brasileiras, mas da própria natureza de toda cultura popular.

O arranjo que Rogério Duprat fez para essa canção é uma das maiores vitórias do tropicalismo. Excelente orquestrador, Duprat criou uma atmosfera de ópera séria (sem, no entanto, deixar de lembrar trilhas de filmes de Hollywood), restituindo dignidade e conferindo solenidade à canção execrável, o que fazia ressaltar minha interpretação assustadoramente sincera e sóbria. No que diz respeito a meu canto, ali eu reconheço profundas influências, algumas inconfessadas, que marcam meu estilo e lhe fazem a fama até hoje: notadamente Silvio Caldas (o anti-Celestino, em sua emissão cheia de "verdade" intensa e despretensiosa) e o radiador Roberto Faissal (aos meus ouvidos ele tinha aquelas mesmas características de Caldas ainda mais acentuadas, e lembro de declamar, sozinho, aos treze anos, letras inteiras de músicas de que eu gostava - inclusive o Hino Nacional! - imprimindo-lhes o tom de Faissal, sua convincente certeza, o que às vezes me levava às lágrimas; essas declamações serviam de treinamento para, depois, cantar as canções com mais precisão e segurança). O resultado da combinação do arranjo de Duprat - que inicialmente se funde aos tiros de canhão da faixa anterior - e minha "leitura" (Caldas, Faissal etc. me autorizariam o uso da palavra sem as aspas) da letra de Celestino é uma peça que comove porque faz o ouvinte passar, consciente ou inconscientemente, por todas as referências que pude explicitar aqui - e por tantas outras que não pude.

Estou escrevendo estas notas sem o disco à mão. Na verdade, faz muito tempo que não o ouço. Assim como não reouvi nenhum dos discos tropicalistas (fosse o meu, o de Gil, o de Gal ou o dos Mutantes) para fazer os comentários. Tampouco procurei Zé Celso ou algum arquivista em busca de fotografias da montagem de O rei da vela (na verdade há um filme, feito pelo próprio Zé).

Talvez o vestido de Heloisa de Lesbos no terceiro ato fosse todo branco e não todo preto.

Tropicália ou Pan is et circensis abre com uma composição de Gil e Capinan chamada "Miserere nobis", em cuja letra reconheço o embrião da poética mineira dos anos 70: as referências católicas, as imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado, a dicção solene. Num nível sempre extraordinariamente mais alto do que seus seguidores, Capinan prefigurou toda a lírica "participante" pós-tropicalista. Mas foi Torquato quem escreveu, também sobre uma música de Gil, a letra que para muitos se tornou, mais do que a própria "Tropicália", da qual ela tirava a sugestão, a letra-manifesto do movimento: "Geléia geral". Começando com uma referência direta à figura do poeta ("o poeta desfolha a bandeira"), inventariando signos do trópico ("bananas ao vento", "calor girassol") e da vida brasileira (o Jornal do Brasil, Miss Brasil, a "Carolina" de Chico Buarque), citando Oswald de Andrade literalmente ("a alegria é a prova dos nove"), popularizando a expressão "geléia geral" (cunhada, como já contei, por Décio Pignatari no texto que tanto me impressionara num número da revista Invenção), pondo lado a lado o folclore tradicional brasileiro e o folclore urbano internacional ("ê bumba iê-iê boi, ê bomba iê-iê-iê"), "Geléia geral" apresentava a versão de Torquato do tropicalismo. Ela pode ter servido para alguns como uma espécie de "Tropicália" facilitada, mas, sublinhada pela melodia vivaz de Gil, trazia a leveza do lirismo de Torquato, a fluência de seus versos e de suas imagens, a melancolia fingidamente escondida - além, é claro, da para mim muito importante afirmação da dimensão poética do movimento, aqui inscrita na atitude que precede a decisão de escrever os versos

singelos e não, como no caso de Capinan, no esforço de adensamento da poeticidade dos próprios versos.

É PROIBIDO PROIBIR

Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista Manchete sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase "É proibido proibir" (que Buñuel em suas memórias diz ter sido tomada pelos estudantes aos surrealistas), a seu ver excelente para ser transformada em música. Diante de minha reação fria à sugestão, ele sorriu com o ar teimoso de quem sabia que ia terminar me convencendo. Eu achava o paradoxo engraçado, mas não tinha intenção de retomá-lo. Primeiro porque reconhecia ali a natureza de choque efêmero desses ditos: se repisados, eles revelam uma ingenuidade que trabalha contra os próprios impulsos que os inspiraram. Depois porque eu não queria que se confundisse o nosso movimento com o movimento dos parisienses, nem no Brasil nem no exterior – se fosse o caso de algum dia o que fazíamos vir a ser conhecido fora (o que eu já esperava - e mesmo desejava - menos do que antes de ter meu primeiro disco pronto). Mas Guilherme não desistiu. Ele me pedia todos os dias que fizesse uma canção usando a frase. Finalmente me convenceu a fazê-la "só para ele". Partindo da experiência de bossa nova em três por quatro (ou será seis por oito?, enfim, em compasso ternário) de "Baby" e de uma outra canção (esta, "Saudosismo", uma prestação de contas tropicalista para com a bossa nova, algo muito mais interessante do que "É proibido proibir", e uma composição mais rica do que a própria "Baby"), fiz rapidamente uma breve marchinha ternária com uma série de imagens de sabor anarquista (era o que me parecia à primeira vista o movimento francês - ou pelo menos era o seu aspecto que mais o

identificava ao nosso) e usei a frase singelamente paradoxal como refrão. Mostrei-a a Guilherme (que disse achar tudo "divino, maravilhoso") e me desobriguei em relação à canção.

Agora, perto do final do ano de 68, Guilherme trazia o recado da TV Globo do Rio (então infinitamente menos importante do que a TV Record de São Paulo) convidando-nos para que participássemos, Gil e eu, do seu festival, uma cópia sem graça dos festivais paulistas, tornado ainda mais confuso pelo fato de ser "internacional", ou seja, de pôr trabalhos dos melhores compositores brasileiros para serem julgados (pelo júri e por um público imenso, uma vez que as finais eram no ginásio de esportes do Maracanãzinho) segundo critérios que levassem em conta algum tipo de "qualidade" respeitável e a facilidade de agradar à primeira audição, lado a lado com produtos que não poderiam ser representativos do pop inglês ou americano, e com algum europeu continental ou latino-americano acidentalmente interessante que sobrasse da produção e do consumo internos de um ou outro país dessas regiões. Sem interesse pelo evento e sem nenhuma canção para apresentar ali, disse a Guilherme que levasse a eles meu não como resposta. Mas o próprio Guilherme não se mostrou disposto a aceitar esse não. Talvez ele tivesse prometido aos promotores do festival que nos convenceria a participar; talvez ele achasse que o Festival Internacional da Canção, o FIC, estava se tornando uma boa oportunidade de divulgação; talvez ele simplesmente não achasse certo que ficássemos de fora de algo de que ele próprio não gostava muito mas que estava se tornando – como tudo o que se passa no Rio - um acontecimento jornalístico indefinido porém de grande repercussão nacional; talvez a palavra internacional, um bordão seu desde que ouviu Bethânia

pela primeira vez, tangesse uma corda especial em sua imaginação; o fato é que Guilherme insistiu em que puséssemos qualquer coisa no festival da Globo. Minha recusa foi resistente. Até que, relacionando essa insistência de Guilherme com a que ele mostrou para me convencer a escrever o "É proibido proibir", pensei, primeiro em tom de brincadeira, depois já antevendo o que poderia fazer, em inscrever exatamente essa canção no tal festival. Eu dizia a ele, quase em tom de ameaça, que poria a música no certame como mero pretexto para fazer da minha apresentação ali um happening. Gil seguiu minha decisão. E trocamos de bandas: eu iria com os Mutantes (um sonho meu) e ele com os Beat Boys, agora rebatizados de Os Bichos.

Nós apresentaríamos as músicas numa fase eliminatória em São Paulo, concorrendo com outros artistas residentes ali. O que Gil decidiu fazer foi exibir seu conhecimento da música de Hendrix (ainda totalmente desconhecida do público brasileiro), reproduzindo em português o canto falado do grande guitarrista, sobre uma base rítmico-harmônica de colorido brasileiro, embora mantendo o blues predominante do seu modelo tudo a serviço da provocação anarquista de usar o chavão das reuniões políticas de esquerda "Questão de ordem" (que era o próprio título da canção) e subvertê-lo: "questão de desordem", infelizmente abrandando-o e açucarando-o com um refrão beatlesesco "em nome do amor". Era, de qualquer modo, uma canção bem superior à minha e, no fundo, um número mais radicalmente inovador. Mas "É proibido proibir" se transformou, com a ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat (que, sem escrever um arranjo para orquestra, orientou a introdução atonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelo grupo), numa peça de grande poder de escândalo. Meu cabelo estava muito grande e,

entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes.

Essa roupa, concebida por Regina Boni com os palpites de Dedé, tinha – tanto quanto os ganchos de açougue na sala do nosso apartamento - um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) "camisolas" africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco – para não falar do terninho xadrez de Guilherme com gola rulê laranja-vivo do lançamento - tornado remoto em meses - de "Alegria, alegria".

Depois da longa introdução - que já arrancava vaias por seu atonalismo e sua total indefinição rítmica - eu começava a cantar os tolos versos ("A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/ E estava escrito no portão") acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para a frente e para trás, porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos. Como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança eram interrompidos (mas não os efeitos dos Mutantes) para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre d. Sebastião, o rei português que morreu ainda adolescente na última (e irrealista) cruzada, nas areias de Alcácer Quibir, e cuja volta é conjurada até hoje em rituais populares brasileiros em geral ligados ao culto do Espírito Santo,

constituindo um mito que alguns intelectuais dos dois lados do Atlântico (Sul) muitas vezes retomam para significar o anúncio de uma nova era (o "Quinto Império") para o mundo baseada nas grandezas perdidas de Portugal. É um poema de Mensagem, o livro de Pessoa que me impressionara na época da faculdade por ser capaz - ao parecer constituir a fundação mesma da língua portuguesa ou sua justificação última - de dar vida digna a esse mito tão freqüentemente ridicularizado (o termo "sebastianismo" virou sinônimo de impotência auto- iludida, um quase consensual depreciativo da crítica da cultura entre nós). Uma versão corajosamente livre (e surpreendentemente nada reacionária) desse mito tinha se apresentado a nossa geração de baianos através da figura do professor português Agostinho da Silva que, nos anos de ouro da Universidade da Bahia sob o reitor Edgar Santos, fundara em Salvador o Centro de Estudos Afro-Orientais, sempre mirando um horizonte de superação do estágio em que se encontrava o mundo liderado pelo Ocidente protestante (a filosofia alemã, Marx, Freud, os Estados Unidos etc.), nunca deixando parecer que se tratava de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português. Ao contrário: sendo ele tradutor de Hölderlin e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-européia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevendo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia. Algo (ou muito) disso está por trás de toda a obra de Glauber - e, em que pesem as ironias e desconfianças, de todo o tropicalismo.

O poema de Pessoa é, em si mesmo, uma jóia do modernismo português – e uma obra-prima da poesia

moderna em qualquer língua. Declamá-lo ali num programa de televisão, entre guitarras elétricas e slogans surrealistas emprestados aos estudantes franceses, era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente. Para acentuar o contraste, eu, invertendo a expressão popular "o diabo está solto", gritava "Deus está solto", como que anunciando a entrada no palco (surpreendente até mesmo para os organizadores do festival, que disso não tinham sido avisados) de um rapaz americano, John Danduran, um gringo evidente, alto, muito branco, envolto num poncho hippie, sem um fio de cabelo em todo o corpo (ele tinha tido não sei que doença), dando urros e grunhidos inarticulados. A platéia, no auditório do TUCA (o Teatro da Universidade Católica tinha sido a escolha dos organizadores do FIC), predominantemente estudantil e comprometida com um nacionalismo de esquerda (quer dizer, antiimperialista), reagiu com violenta indignação. Várias caras conhecidas se mostravam ostensivamente hostis a mim e não poucos entremeavam as vaias convencionais (uuuuuuuu) com xingamentos e palavrões.

Não posso dizer que tudo isso fosse propriamente surpresa para mim. Eu sabia que estava fazendo uma provocação. Mas o tropicalismo já estava aí por quase um ano e era perfeitamente previsível um episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação. O ódio (não há outra palavra) que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado. O júri, no entanto, formado por pessoas mais velhas e mais cultas do que a média da platéia, levou em consideração aqueles aspectos positivos, e classificou a canção para a semifinal. Mas a experiência hendrixiana de Gil (que desagradara igualmente à platéia, embora não tenha oferecido os

motivos de escândalo de "É proibido proibir") não encontrou nos membros do júri referências quaisquer que os fizessem reconhecer ali sequer umacanção. E Gil foi desclassificado. Eu, impressionado com a intensidade da raiva que o público mostrara contra mim e desinteressado de continuar naquele festival, decidi voltar a apresentar a música na semifinal (ainda no TUCA) apenas para aproveitar a oportunidade de levar o happening até as últimas conseqüências: diria àquela platéia tudo o que pensava sobre sua reação e, mostrando aos membros do júri que a música de Gil tinha sido desclassificada porque eles estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial (eles aprovavam de bom grado imitações toscas de procedimentos americanos ou internacionais já conhecidos, mas um produto bem-feito criado num universo estilístico que eles ainda não sabiam que tinha sido aprovado "lá fora", não), eu retiraria a minha própria canção. O discurso que improvisei (eu estava tão excitado nos dias que precederam essa segunda apresentação, que nem era capaz de preparar mentalmente uma fala ordenada: as idéias de coisas para dizer se sucediam numa velocidade estonteante) foi moldado pelo sentimento que me inspiravam as caras que eu via na platéia, sua raiva e sua tolice. Na verdade essas caras tinham desaparecido quase todas, pois logo que os Mutantes iniciaram a introdução a maioria esmagadora dos assistentes voltou-se de costas para o palco numa demonstração um tanto assustadora (em retrospecto, admirável em seu ineditismo), no que foram prontamente imitados pelos Mutantes, que passaram a tocar de costas para a platéia. Quando, em substituição à declamação do poema de Pessoa, comecei a falar (a urrar, seria mais adequado dizer) de improviso, alguns espectadores, depois praticamente todos, viraram-se de frente para ver o que estava se passando. A medida que

os rostos curiosos - mas nem por isso livres do ódio que os fizera desaparecer - ressurgiam, minha ira e meu confuso entusiasmo cresciam e, numa voz a um tempo descontroladamente insegura e confiantemente profética, eu disse: "Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos".

Gil, atendendo ao meu chamado, subiu ao palco e, entre as coisas que nos atiravam da platéia (em geral pedaços de papel embolados, copos de plástico ou de papelão etc.), um pedaço de madeira serrada, do tamanho e da espessura de um maço de cigarros mais ou menos, acertou sua canela, tirando sangue. Saímos do TOCA amedrontados. Na calçada em frente ainda havia pessoas gritando coisas. Fiquei angustiado. De certa forma, entendi, num relance, os conteúdos das crises eventuais de angústia relacionadas ao movimento que assolavam Gil. Eu mesmo, no meu discurso, dera um tom de grandeza ao que fazíamos, e agora temia que tudo fosse demasiado grande: "Deus está solto" ecoava em minha cabeça, e o medo de ter ido longe demais em mexer com forças sobrenaturais era um modo simbólico de eu me dizer que talvez tivéssemos tocado estruturas profundas da vida brasileira com enorme risco para nós. Eu me sentia orgulhoso, sem embargo. E ao chegar em casa recebi as mais calorosas manifestações de solidariedade de amigos cujo tom às vezes surpreendente de espanto e admiração a um tempo me envaidecia e intimidava. Os contrastantes Augusto de Campos e José Agrippino de Paula me telefonaram com brevíssimo intervalo entre os dois para dizer frases definitivas de aprovação. José Celso Martinez Corrêa veio até minha casa - que estava cheia de nós todos do grupo-núcleo - trazer, mais do que solidariedade, uma sugestão de conversa analítica e interpretativa da

situação, conversa que não fui capaz, em meu cansaço excitado, de enriquecer, quase nem mesmo de acompanhar. No dia seguinte, Dedé e eu partíamos com Gil para São Vicente, no litoral de São Paulo, aceitando o convite de um conhecido de Gil e de Lennie Dale para ficarmos refugiados na casa de praia que ele possuía ali e que deixaria conosco por uma semana. Precisávamos descansar e pôr a cabeça em ordem.

Guilherme em breve surgiria com o plano de apresentarmos as duas canções num show numa boate do Rio, paralelamente às finais cariocas (e "internacionais") do festival. Era com muito orgulho que eu nos via num sofisticado show à margem da chatice do FIC. Suponho que foi o então iniciante empresário Ricardo Amaral (um paulista que se tornou a partir dessa época o "dono" da noite carioca) quem propôs a Guilherme um espetáculo tropicalista com os Mutantes, Gil e eu em sua Boate Sucata, à beira da lagoa Rodrigo de Freitas (já era uma "discothèque", sem esse nome, mas com todas as características - e não era a pioneira na cidade: o Le Bateau já estava aí havia algum tempo). O show foi possivelmente a mais bem-sucedida peça do tropicalismo. Pelo menos, a que melhor expunha nossos interesses estéticos e nossa capacidade de realização, além de não apresentar a defasagem habitual entre nosso estágio crítico e nossos produtos até aqui inseridos na voragem da realidade, fosse da gravadora, fosse da emissora de televisão. Infelizmente não há muitos bons registros fotográficos (nenhum em movimento) do que fizemos ali.

Embora uma gravação de quatro números meus com os Mutantes, que saíram num compacto duplo, possam dar uma idéia do que estávamos fazendo. Eu usava o mesmo traje plástico verde e negro das apresentações do TUCA -

creio que Gil e os Mutantes também mantinham o figurino - e levava às últimas conseqüências o comportamento de palco esboçado desde "Alegria, alegria", estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do "É proibido proibir". Mas o mais forte do espetáculo era o que Gil e os Mutantes faziam musicalmente com o material escolhido.

O interesse de Gil por Hendrix teve resultados importantíssimos para a música brasileira. O lançamento de "Questão de ordem" nesse festival de que tínhamos saído não significara meramente uma atualização do pop brasileiro com a inclusão da informação Hendrix apresentada em forma de cópia (cover) mais ou menos fiel.

Não. O estilo violonístico de Gil, nascido da bossa nova e retrabalhado pela atenção a Jorge Ben e pelo projeto de reinvenção do baião e da toada nordestinos encontrava nos blues de vanguarda hendrixianos uma nova chave para constituir-se, para além e para fora dos virtuosismos super-bossa-nova surgidos na primeira metade dos anos 60 (e também da guitarra de rock - primária ou progressiva), num marco da história do violão entre nós, levando-me a considerar (como já escrevi em outro lugar) que esta pode ser caracterizada pelos estilos cronologicamente encadeados de Dorival Caymmi, João Gilberto, Jorge Ben e, finalmente, Gil. Claro que era uma seleção radical que deixava de fora (não inconscientemente) tanto Dilermando Reis quanto Baden Powell ou Menescal ou Geraldo Vespar ou Toquinho ou Paulinho Nogueira - ou, mais recentemente, Raphael Rabelo ou Marco Pereira. Mas, apesar de ter por Baden (e Dilermando) admiração das maiores, a esses todos eu preferia Dori Caymmi (filho de Dorival), que

tampouco estava incluído na lista. De todo modo, parece-me que minha escolha indica que o mais importante do violão brasileiro se passou nas revoluções aparentemente despretensiosas de autores-cantores que usavam o instrumento apenas para "se acompanhar" do que no concertismo mais ou menos brilhante dos solistas. Quando lembro nomes possivelmente injustiçados nessa relação, Paulinho da Viola é o único que tenho sincera vontade de incluir. O Gil que se pode ouvir tocando violão no disco Expresso 2222 é uma mostra (modesta, se comparada ao exuberante turbilhão de inventividade que se ouvia em casa) do amadurecimento de seu estilo.

O que ele e os Mutantes apresentavam nesse show tinha a soltura e a independência daquilo que se impõe como fato novo valendo por si, sem a ansiedade nem a letargia provincianas. Por isso também o show representou uma nossa entrada violenta no Rio. Artistas estrangeiros vindos para o FIC apareciam na Boate Sucata para nos ver. (Lembro de Antoine, o cantor francês, mostrando-se impressionadíssimo com o que vira e me dizendo que aquilo era "mais importante do que Hair", e assustando-se diante de minha total ignorância do que se tratava, rindo por ter de explicar-me o musical que estourara na Broadway. Lembro, com mais emoção, de uma bela jovem morena peruana que, ao ouvir-me dizer-lhe que a canção que ela trazia de seu país me parecera a mais interessante de todo o festival, falou-me de sua autora, Isabel Granda, conhecida também como Chabuca, de quem ela cantou, ao piano, uma música que ela dizia achar melhor do que a apresentada no FIC: "La flor de la canela". Nunca mais esqueci nem a canção nem a compositora e, poucos anos depois, fiquei abaladíssimo quando alguém me disse - será verdade? - que a bela jovem morena tinha morrido.) O pessoal de música

brasileira vinha ver para discutir depois - Wanda Sá chorou com pena de ver nossos talentos desperdiçados em comercialismos, Francis Hime achou que tinha descoberto o que seria a nossa tática ou estratégia de fingir aderir ao sistema para ganhar espaço e eventualmente contrabandear coisas de qualidade, alguns poucos se mostraram simplesmente hostis, muitos foram ausências significativas. O pessoal do Cinema Novo é que melhor reagia às nossas experimentações: tendo, por um lado, que lidar com o fato industrial e, por outro, mantendo uma convivência internacional cosmopolita - além, é claro, de conhecer de perto o desenvolvimento do embrião tropicalista em Glauber -, eles estavam preparados para dialogar com o que fazíamos. Assim também uma facção da juventude carioca que, sem ser conservadora, não se identificava com o modelo do estudante nacionalista de esquerda. Os artistas plásticos, talvez até mais do que os cineastas, estavam próximos de nós - Gerchman inspirara "Lindonéia", Antônio Dias fizera a capa do livro de Zé Agrippino, e Hélio Oiticica, que involuntariamente dera nome ao nosso movimento, estava presente naquele próprio evento, com uma obra exposta perto do palco, complementando a mensagem de nossa atitude frente ao FIC, a MPB, a cultura brasileira e a realidade em geral: sua homenagem ao bandido favelado Cara de Cavalo, morto a tiros pela policia, na forma de um estandarte em que se lia, sob a reprodução da fotografia do corpo do personagem estendido no chão, a inscrição "SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI". Muitos desses pintores estavam às voltas com variações da pop art ou com as questões surgidas depois dela, e Hélio Oiticica vindo do grupo "neoconcreto", orientava suas pesquisas então para a criação de ambientes e peças para vestir (mas no pólo oposto, fosse da moda ou da decoração). Moças grã-finas

também apareciam com seus noivos e maridos, amantes e namorados, e as platéias eram em geral simpáticas.

Uma noite, um juiz de direito que, não sei por que cargas-d'água foi à Sucataver o nosso show, indignou- se com o estandarte de Hélio. Sob uma ditadura militar, uma reação moralista contra uma obra que glorificava um marginal tinha tudo para crescer. Mesmo desproporcional como essa: o estandarte devia ter um metro quadrado e não ficava no palco nem era destacado pela iluminação. Só um fanático se ateria a esse detalhe com tanta tenacidade. Sem embargo, o juiz conseguiu não apenas suspender o show como fechar a boate. Ricardo Amaral ficou tentando negociar a reabertura, enquanto nós esperávamos, sem muito otimismo, reestrear.

O episódio foi muito falado e teve, a médio prazo, terríveis conseqüências.

DIVINO, MARAVILHOSO

Um jovem jornalista carioca chamado Carlos Marques (nome que soa exatamente como o de Marx quando pronunciado por um lusófono, de modo que, como era comum aportuguesar-se o prenome do filósofo, nós fazíamos toda sorte de brincadeiras com essa coincidência) trouxe para Gil, de volta de uma viagem ao Amazonas aonde ele tinha ido fazer uma reportagem, uma garrafa do que ele dizia ser uma beberagem indígena sagrada que produzia visões deslumbrantes e estados de alma elevadíssimos. Gil tomou uma dose no dia mesmo em que devia embarcar num avião para trazer Nara, sua filhinha de dois anos, do Rio para São Paulo. Ele conta que, ao chegar ao Aeroporto Santos Dumont, deparou-se com um grupo de militares que ali estavam inaugurando não sei que exposição ligada à força aérea. As mudanças de percepção causadas pela droga tinham justamente começado a se manifestar. Ele chegou a São Paulo contando que captara conteúdos indescritíveis na presença dos militares. Dizia que era como se tivesse entendido o sentido último do momento de nosso destino como povo, sob a opressão autoritária, e, ao mesmo tempo, podido situar-se como indivíduo sozinho, consciente do dever de trazer sua filhinha com cuidado, mas também podendo amar, acima do temor e de suas convicções ou inclinações políticas, o mundo em suas manifestações todas, inclusive os militares opressores.

O golpe de Estado de 64 - que os militares dizem ter dado a 31 de março mas que o Brasil recebeu em 1º de abril, o dia dos tolos - tinha me surpreendido exatamente no momento em que eu cria poder engajar-me numa

ação politicamente responsável e socialmente útil. O professor Paulo Freire, um educador católico de esquerda, tinha criado um método de alfabetização de adultos, tido como muito eficaz, o qual se baseava numa concomitante conscientização social e política dos educandos. É preciso esclarecer que, naquela época, ninguém julgaria tratar-se de propaganda política camuflada de educação.

Em primeiro lugar, afora as forças reacionárias que tramavam o golpe que viria, era consensual que o Brasil necessitava de "reformas de base", visão partilhada pelo próprio governo federal (que também por isso veio a ser deposto). As aulas ministradas pelas turmas formadas no método Paulo Freire eram antes vistas como educativas no sentido mais amplo de preparar a população para grandes transformações sociais. E, depois, no método de Freire as implicações sociais e políticas envolvidas nos cursos entravam como subsidiárias da meta final, que era alfabetizar, e não o contrário. Claro que a mera educação de grandes contingentes da massa brasileira teria significado uma revolução em si mesma, independentemente da inclusão ou não de noções socializantes no projeto. E, a rigor, não se pode falar em noções socialistas nos planos de aulas só porque eles partiam do reconhecimento dos materiais de trabalho - e das dificuldades diárias de cada grupo a ser educado. Seja como for, a direita e as reações inconscientes que a estrutura social brasileira ceva desde a época colonial responderam com o golpe militar a essa combinação de ameaça de alfabetização acelerada e conscientização política das tradicionalmente marginalizadas classes pobres brasileiras.

A União Nacional dos Estudantes adotou a causa, e os Centros Populares de Cultura incluíram em seu programa

formar educadores para a aplicação do método Paulo Freire. Apesar da simpatia com que eu via as atividades dos CPCS, nunca me identifiquei com a poesia panfletária e o teatro didático que eles produziam. Essa campanha de alfabetização, com sua clareza de propósitos, me atraiu imediatamente. Eu tinha ido a uma reunião para formação de instrutores voluntários quando a notícia de que um golpe de Estado se daria naquela mesma noite nos fez interromper os trabalhos. Alguns participantes quiseram continuar, argumentando que sem dúvida tratava-se de um boato infundado. Mas os mais experientes, baseados no peso das fontes das quais surgira o alerta, desfizeram imediatamente a sessão, recomendando-nos que fôssemos para casa, enquanto eles averiguariam se havia algum esquema de resistência em que se engajar. Saí perplexo do prédio da Escola de Economia – pois era numa sala dessa escola que a reunião se dava e fui andando até o Relógio de São Pedro, um pequeno largo triangular em meio à avenida Sete de Setembro, em cujo vértice ergue-se um grande relógio de ferro trabalhado que, juntando a si o nome do santo de uma igreja próxima, passou a nomear o largo e suas adjacências.

Acho que, nessa noite mesma, encontrei ali, à porta de um bar (ainda não se dizia "lanchonete") de nome Biklour (!), Gil, Roberto Santana e outros conhecidos falando justamente sobre episódios de enfrentamento da repressão policial quando de manifestações estudantis mais estridentes. Eles riam muito e eu sentia medo. Não lembro se eles já estavam cientes do golpe iminente (na verdade, consumado), mas estou certo de que não fui eu a dar-lhes a notícia. No dia seguinte, na Faculdade de Filosofia, não houve aula. Circulavam notícias de professores presos ou chamados para prestar depoimento e boatos sobre o paradeiro de colegas

desaparecidos. E - o que era mais assustador - tanques nas ruas. Tenho muito vívida em minha memória a sensação que experimentei ao andar do fim de linha do bairro de Nazaré, onde morava, até o antigo prédio da faculdade, no meio da rua Joana Angélica.

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. Mas não estava certo do que significava, naquele momento - e a partir daquele momento -, "minha vida".

As ruas silenciosas, os tanques, tudo me dava a impressão de um pesadelo. Eu sentia medo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo. Infantilmente, apenas desejei que aquilo passasse depressa.

Quando na faculdade me disseram que alguns pensadores prognosticavam pelo menos dez anos de governo militar, eu me senti gelado por dentro. Mas as piadas que começavam a correr - algumas verdadeiras, como a do nosso professor de história da filosofia Auto de Castro respondendo que não era marxista e sim neokantiano (o que era verdade) e os militares tendo que chamar o padre Pinheiro, nosso professor de metafísica e "filosofia geral" (que nos anos 70 deixou a batina e se tornou censor cultural a serviço do regime), para traduzir-lhes o que Auto dizia - me fizeram sentir que a vida continuava.

Nesse mesmo 1º de abril de 1964, fui à noite ao bairro da Graça ver Dedé e Gracinha (Gau, Gal). Eu estava indo freqüentemente ali para ouvir Gal cantar e para aproximar-me de Dedé, com quem eu queria namorar

mas que tinha um namorado carioca. Nessa noite, ela me disse que já não namorava com esse tal. Quando todo o mundo disse que ia dormir, eu e Dedé, sem precisar combinar, ficamos sós por mais algum tempo e nos beijamos. Saí deixando em aberto se nos veríamos no dia seguinte ou não, o que chocou um pouco Dedé, uma vez que o beijo, para ela, iniciava um compromisso. Para mim também, é claro, mas eu quis dar um tom de soltura aos nossos encontros subseqüentes, deixando a decisão sobre se estávamos ou não comprometidos um com o outro para um momento mais maduro da relação - e mantendo o sabor de liberdade. De fato, a partir desse momento, não nos desgrudamos mais. Eu não estava apaixonado, pelo menos não como estivera por uma menina de Santo Amaro durante anos, como já contei, mas estava muito feliz - e o momento do beijo me comoveu profundamente. Cheguei ao Biklour esfuziante de alegria, sobretudo porque, no caminho, vim pensando nas delícias de poder contar com uma menina bonita que aceitaria minhas carícias, as quais poderiam ser cada vez mais íntimas e ousadas. Gil, ao me ver, disse imediatamente: "Você começou a namorar com aquela menina da Graça!".

Eu conhecera Dedé, como já disse, por causa de Gal - e Gal por causa de Dedé. Mas depois do primeiro encontro, ficamos algum tempo sem nos ver. Uma noite, fui à reitoria da universidade para participar de uma manifestação (na verdade, apenas para assistir a ela) contra o fato de terem escolhido para ministrar a aula inaugural o banqueiro Clemente Mariani, um milionário baiano de nome conhecido que, por amizade e laços de parentesco, hospedava em sua mansão de Salvador o governador da Guanabara Carlos Lacerda. Lacerda era o maior inimigo do governo Goulart e do ideário reformista. Tendo iniciado a vida como comunista, ele terminara por

ver melhor adaptada sua ambição de tornar-se presidente ao projeto do capitalismo internacional - americano -, e fizera oposição ferrenha ao "trabalhismo" e ao nacionalismo de Vargas, chegando mesmo a ser o principal responsável pela queda deste. Ele foi o mais brilhante político da direita brasileira e sua passagem pelo Rio como governador não pode ser considerada menos do que marcante do ponto de vista administrativo. Era um orador vibrante - e culto - e aparentemente era querido pelas solteironas, viúvas e senhoras de meia-idade conhecidas como "mal-amadas". Sem dúvida ele tinha um projeto para o Brasil, pela via capitalista e de colaboração com os Estados Unidos na guerra fria. Os próprios filhos dessas senhoras que eram suas cultoras o abominavam: ele era o inimigo número um das esquerdas e, portanto, dos estudantes. A aula que seu amigo Clemente Mariani proferiria aquela noite não aconteceu pois uma horda juvenil invadiu o salão nobre da reitoria e deu a palavra a um jovem líder de que gostávamos muito, um negro retinto chamado Betinho (hoje membro do PDT de Brizola e conhecido como Caó), que falou do meio da platéia. Encontrei Dedé ali, para minha alegria, e me parecia delicioso que ela fosse tão mais participante do que eu. Ela gritava as palavras de ordem com entusiasmo e parecia conhecer todo o mundo, enquanto eu apenas assistia, mais impressionado com ela do que com a manifestação. Dali saímos em passeata até a praça municipal, onde o prefeito da cidade, o santamarense Virgildásio Senna, subiu ao palanque improvisado para reiterar seu apoio aos estudantes e ao presidente Goulart - e seu conseqüente repúdio à presença de Lacerda entre nós. Poucas semanas depois viria o golpe que Lacerda encomendava, sugeria e afinal colaborou para arquitetar. E, logo em seguida, Dedé e eu estávamos levando clandestinamente não sei que papéis para entregar a

Ernest Widmer, diretor dos Seminários Livres de Música da Universidade, o qual agiu, segundo Laís Salgado (que nos tinha incumbido da tarefa), com muita coragem e com surpreendente lealdade aos estudantes brasileiros de esquerda, embora ele fosse um músico suíço de vanguarda cuja posição política era desconhecida.

O primeiro governo militar ficou nas mãos do hoje tido como sensato e mesmo valoroso marechal Castelo Branco, um ex-pracinha que desejava ver o Brasil seguindo as pegadas dos Estados Unidos. O homem que ele escolheu para ser seu ministro do Planejamento (ironicamente um hayekiano, por princípio inimigo da própria noção de planejamento da economia por parte do Estado), Roberto Campos, um economista saído da diplomacia, tem sido até hoje a grande cabeça da direita brasileira. O ministro da Fazenda era Gouveia de Bulhões, mas o nome de Roberto Campos passou a ser sempre mais repetido. Sabe-se hoje muito sobre a participação da CIA na armação dos governos militares latino-americanos dos anos 60 e 70. Mas tudo indica que as esquerdas tendiam a superestimá-la. Não parece ter havido um envolvimento dos americanos no 64 brasileiro como veio a haver depois no Chile para a derrubada de Allende. As suposições de que vasos da força naval americana estariam a postos ao largo das nossas águas territoriais para o caso de se fazerem necessários parecem ter origem apenas em descrições de fictícias estratégias rotineiras. Ou pelo menos é o que o jornalista Paulo Francis, muito lúcido e muito desabusado (mas também muito suspeito por ter tirado abusivas vantagens da moda de apregoarem-se opiniões reacionárias em todos os níveis), nos faz crer com a análise do golpe que apresenta em seu livro Trinta anos esta noite.

Nos dois ou três dias subseqüentes ao 1º de abril de 1964 falou-se em resistência liderada por Brizola, o valente ex-governador do Rio Grande do Sul, cunhado do presidente deposto. Isso trazia ansiedade, mas também servia de antídoto para a depressão. Até hoje ninguém sabe exatamente por que João Goulart não reagiu ao golpe absolutamente. Ele apenas retirou-se para sua fazenda na fronteira com o Uruguai. Os militares entraram assegurando que seu governo seria provisório e breve: apenas o tempo necessário para livrar-nos do comunismo, estabilizar a economia e acabar com a corrupção. Castelo Branco não só tentou se ater a esse programa como de fato inaugurou a ciranda de presidentes militares eleitos indiretamente para cumprir um período limitado. Mas, ao prorrogar seu mandato para além das eleições que deveriam vir em 65, ele assegurou a permanência do poder em mãos militares e destruiu as lideranças civis de direita e centro-direita - mormente Carlos Lacerda - que tinham engendrado o golpe junto com eles. Em 64, nós não teríamos parâmetros para julgar a situação em que estávamos. Castelo, que, em retrospecto, parece sensato e produtivo, era então a encarnação do mal: ainda não conhecíamos Garrastazu Médici. Nem ao menos achávamos que podíamos acreditar nas palavras de Castelo quando este dizia que não se demoraria na presidência. Uma ditadura militar tinha se implantado e uma semana depois já a víamos estável. Na verdade, a grande imprensa toda saudara a derrubada de Goulart. As passeatas das senhoras católicas (marchas da Família com Deus pela Liberdade) se sucediam em todas as grandes cidades brasileiras. Claro que muitas pessoas comuns comentavam essas demonstrações em tom sarcástico. E piadas antimilitares muito cedo circulavam em todos os ambientes. Não tínhamos a impressão de que um "verdadeiro" Brasil anticomunista se revelara em oposição ao Brasil

imaginário em que tínhamos vivido até então. Parecia-nos mais que, á parte os interessados diretos na manutenção dos privilégios (as "marchadeiras" e seus estimuladores), o grosso da população desprezava os militares e submetia-se apenas por medo e modéstia. Claro que, em larga medida, estávamos enganados. Mas também é claro que as manchetes dos jornais não traduziam o sentimento das pessoas de classe média que eu conhecia, por mais estranho que lhes fosse o ideário comunista.

Entre 64 e 68 o movimento cultural brasileiro não apenas intensificou- se: ele tomou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura. Nós, por exemplo, estreamos no Teatro Vila Velha ainda no segundo semestre de 64. Como já contei, Bethânia foi lançada em nível nacional no musical Opinião, um show de bolso de esquerda populista nacionalista. O Cinema Novo cresceu justamente a partir de Deus e o Diabo na Terra do Sol, concluído em 64. Política nunca foi o meu forte. Mas vi-me em meio a uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos atos individuais.

Quando eu tinha uns sete anos de idade, comentei à mesa que a professora tinha ensinado que os comunistas eram maus. Meu pai - enchendo-me de orgulho por falar comigo de igual para igual - me disse que não ouvisse esse tipo de conversa, pois os comunistas eram em geral homens inteligentes que lutavam pela justiça entre os homens. A cara dele parecia enraivada, mas era evidente que ele não estava zangado comigo e sim com a professora que quisera me assustar.

Aprendi para sempre, com esse episódio, a desconfiar dos anticomunistas. Havia no tom de meu pai uma cumplicidade na grandeza (uma profissão de fé pela grandeza e um reconhecimento dela em mim) que me encheu de orgulho. Cresci vendo no anticomunismo uma reação da mediocridade contra tudo o que pudesse haver em mim de grandioso.

Meu pai orgulhava-se de, no fim da guerra (o "Carnaval da vitória"), ter feito meu irmão Roberto, então pequenino, enganchado sobre seus ombros, levar a única bandeira da União Soviética do desfile em Santo Amaro. Ele o fizera acintosamente para mostrar insubmissão ao anticomunismo católico reinante - tomando posição independente no nascedouro da guerra fria. Por outro lado, na parede da sala de jantar de nossa casa, via- se uma fotografia de Franklin Delano Roosevelt. Meu pai dizia que essa homenagem - que durou talvez uns poucos anos - se devia ao fato de esse presidente dos Estados Unidos ter sido um grande defensor da democracia. Assim, o antiamericanismo encontradiço entre os simpatizantes comunistas tampouco era alimentado por meu pai. Encontrei, mais tarde, muitos militantes de esquerda que o eram contra o anticomunismo paterno - assim como os que, ao contrário, apenas continuavam uma tradição de família. Mas me chamaram muito a atenção aqueles que, pressionados por uma voga esquerdizante, tinham violentado preconceitos domésticos e, uma vez relativizados esses valores, exibiam um alivio um tanto ridículo por poderem voltar a concordar com os pais burgueses e as tias beatas.

Hoje que o comunismo parece ter se provado um fracasso histórico, casos desse tipo se multiplicam e têm expressão pública. No final dos anos 60, período do

tropicalismo, as idéias da nova esquerda referentes a liberdade sexual, mudanças comportamentais etc. - aliadas à revalorização de Hollywood e do rock'n'roll - davam espaço a que se exibisse desprezo pelos comunistas ortodoxos. O "Partidão" era careta. Além de sempre atrelado ao que parecesse útil a Moscou na política interna convencional praticada em cada pais. A Revolução

Cubana, que nos aparecia como uma promessa de socialismo mulato nos trópicos, sem as sombras cinzentas da Europa do Leste, não contara em Cuba com o apoio do PC. Acreditávamos - parafraseando o dito leninista de que "o esquerdismo é a doença infantil do comunismo" - que os estudantes franceses, brasileiros e americanos, em sua identificação com Fidel contra o PC - e com Guevara contra Fidel -, curassem as esquerdas da doença senil do comunismo ortodoxo.

Em 67 e 68, quando o presidente militar era Artur da Costa e Silva - exministro do Exército e competidor de Castelo Branco -, as declarações coletivas de repúdio à ditadura saíram das salas de teatro para as ruas. As demonstrações cresciam e as lideranças estudantis surgiam nas reportagens da grande imprensa.

Claro que o maio de 68 na França tinha sido um show jornalístico e o movimento brasileiro se beneficiou disso. Mas nunca entendi bem como Costa e Silva, que era considerado duro em comparação a Castelo, revelou-se tão receptivo às manifestações contrárias ao regime. Na verdade, ele ganhou rapidamente uma fama de pouco inteligente, algo desleixado e amante do jogo. Sua mulher, d. Yolanda, era uma personagem simpática em suas manifestações de gritante mau gosto. Nós, os tropicalistas, dizíamos às vezes, entre nós, que ela era a

musa do movimento. Eu guardava uma fotografia dela colorida, de página inteira, cumprimentando Indira Gandhi quando da visita desta ao Brasil. O contraste entre a dignidade milenar do estilo da asiática e a vulgaridade da primeira-dama brasileira - num vestido "rabode-peixe" longo multicor e executando um gesto de munheca típico de vedetes - era tão vivo que quase começávamos a pensar que em tais extremos devia haver algo do que nos orgulharmos. Ela era camp. Ou achar graça nela o era.

Um estudante chamado Edson Luis foi morto por policiais no Rio, numa manifestação no restaurante universitário e isso desencadeou uma onda de indignação que levou lideranças estudantis, religiosas, operárias e artísticas a organizar uma passeata de protesto, pondo mais de 100 mil pessoas nas ruas. Gil e eu viajamos de São Paulo para participar. Havia dúvidas sobre se a demonstração seria reprimida e se o seria com violência. Mas a única presença perceptível do aparelho de repressão era um helicóptero do exército, que seguia do alto a passeata. Alguns dos participantes repetiam com orgulho que a repressão tinha se retraído em face do enorme número de manifestantes - e de nomes de primeira linha da cultura brasileira entre eles. Depois dessa passeata, muitas outras menores se seguiram. Em São Paulo sentia -se uma grande indiferença e até hostilidade por parte da população, enquanto no Rio tinha-se a impressão de que a cidade apoiava as paradas. Papel picado caia dos prédios do centro da cidade e o clima era de total simpatia. Mas a Policia Militar crescentemente reagia a essas manifestações.

Um episódio me parece muito significativo. Numa das noitadas de conversa e cerveja do 2002, Waly, Luis Tenório (um amigo de Dedé desde Salvador que, mais

tarde, se tornaria um renomado psicanalista) e eu ficamos acordados até o dia nascer e continuamos falando sem parar até quando o sol já ia bem alto.

De repente, percebemos um alarido vindo da rua. Olhando do nosso vigésimo andar, vimos tratar- se de uma passeata de protesto estudantil contra a ditadura. Decidi descer para ver de perto. Waly e Tenório me acompanharam. O cortejo seguia pela avenida Ipiranga e, ao alcançar a praça da República, foi interceptado por destacamentos policiais em imensos carros blindados - os chamados "brucutus" - e dispersou-se numa correria. Muitos estudantes eram alcançados por policiais, que os espancavam. Meus dois amigos seguiam a meu lado calados e tensos. Eu estava usando um casaco militar europeu antigo (um "casaco de general") sobre o torso nu, jeans, sandálias e um colar índio feito de dentes grandes de animal. Meu cabelo estava enorme e emaranhado, indo alto acima da cabeça e quase chegando aos ombros. Minha figura era surpreendente para a hora e o local (os homens de cabelos muito longos ainda eram raros) e se mostrava mesmo assustadora para a maioria das pessoas de quem me aproximava. Eu interpelava os passantes, protestando contra sua indiferença medrosa (e, quem sabe?, seu apoio íntimo) em face da brutalidade policial. Homens e mulheres apressados tinham medo dos manifestantes, dos soldados e de mim. Eu estava seguro de que, naquela situação, ninguém me tocaria um dedo. Sentia-me possuído por uma ira santa. Na verdade, as pessoas não saberiam como situar essa estranha aparição em meio à instabilidade produzida pelo confronto entre estudantes e militares. Ninguém me enfrentaria absolutamente naquela circunstância: todos me ouviam com o ar assustado de quem está disposto a engolir qualquer desaforo para safar-se. E desaforos era o que ouviam. Por

outro lado, os soldados dificilmente focariam sua atenção em mim: eu andava em sentido contrário aos estudantes fugitivos, na verdade tangenciando o olho do furacão, e minha aparência não seria computada como sendo a de um dos manifestantes. Eu falava alto e exaltadamente, mas nenhum soldado se aproximaria de mim o suficiente para me ouvir. Voltei para casa ainda ralhando com os passantes, enquanto os grupos em confronto se dispersavam - não sem que o brucutu levasse alguns presos. Eu estava consciente de estar encenando um happening. Era uma performance extravagante e séria que se dava à luz do sol. Sempre que leio comentários a respeito do narcisismo dos manifestantes do Maio francês, do caráter mais teatral do que político daquelas manifestações, penso em como tinha sido afinal de contas coerente que eu tivesse aceito a sugestão de Guilherme de fazer de "É proibido proibir" uma canção. Mas nessa estranha descida à rua, eu me sabia um artista realizando uma peça improvisada de teatro político. De, com licença da palavra, poesia. Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos.

Nesse clima de ânimos exaltados e ruas conflagradas é que o auasca – assim é que se chamava a bebida que Carlos Marques trouxera da Amazônia - fez sua aparição. Gil, depois dessa experiência solitária no vôo Rio-São Paulo, propôs que fizéssemos todos uma "viagem" em conjunto. Ele veio para o meu apartamento com a garrafa e serviu a cada um a quantidade que Marques ("Marx") tinha recomendado: pouco mais de meio copo.

Minha primeira experiência com uma droga que não fosse álcool ou tabaco tinha sido uma catástrofe. Aos catorze anos, no primeiro Carnaval que passei em Santo Amaro depois de voltar do meu ano no Rio, Luis César, um companheiro do ginásio que já fora meu colega no curso primário, propôs que tomássemos um porre de lança-perfume juntos. O lança-perfume era um sinônimo de felicidade para mim. Vendido em garrafinhas de metal dourado ou de vidro com um dispositivo para fazer, com uma pressão do polegar, esguichar um jato fino de perfume que gelava a pele que tocasse, esvanecendo-se em segundos, ele era um elemento que ampliava a magia do Carnaval, porque trazia antevivências de paixões amorosas (em princípio, ele existia para ser apontado por nós para meninas que se sentiriam fugazmente geladas, perfumadas e lisonjeadas - ou assim esperávamos) e uma sugestão olfativa de sonho. Meu pai comprava uma garrafinha para cada um de nós (que respeito ele tinha pelo Carnaval!), mas diversas vezes o ouvi recriminar o uso que se fazia do seu conteúdo como entorpecente e frisar que podia causar uma parada cardíaca. Sem embargo, eu ouvia de alguns conhecidos mais velhos (inclusive meus irmãos) elogios à maravilhosa sensação do "porre". Assim, quando Luis César me propôs a experiência, embora eu resistisse por muito tempo, chegou um ponto em que a curiosidade foi maior que o medo.

Aspirei o lenço embebido no líquido e, em um segundo, era a pessoa mais infeliz sobre a face da terra. Toda a praça iluminada mergulhou numa escuridão que se originava em mim, e um zumbido em meus ouvidos, de intensidade regularmente oscilante mas também regularmente crescente, me levava a sentir-me perdendo o mundo - e perdendo-me para o mundo. O mais feroz pavor infantil de aniquilamento tomou conta de mim

nesses segundos que pareceram durar uma eternidade, pois, à medida que eu afundava mais e mais na escuridão e na zoeira, eu era como que gradualmente desfeito de tudo, menos da lucidez para observar, dilacerado, o horror que estava me acontecendo. Luís César foi e voltou de seu mergulho sem demonstrar grande gozo ou grande sofrimento. Suas primeiras palavras denotavam um mero aumento da curiosidade a respeito do que se podia extrair de interessante do lança-perfume como droga. A imensurável alegria que ia se apossando de mim, à medida que eu percebia que estava voltando à vida, não foi bastante para impedir que, imediatamente depois de refeito, eu entrasse numa espécie de depressão que estragou meu Carnaval de 57 - e, em certa medida, todos os meus dias dali em diante. Eu visitara um inferno onde o absurdo insuportável de uma alma sem corpo - e de uma consciência sem objeto - se me apresentara como uma evidência terrível: odiei para sempre a idéia de que possamos seguir sendo nós mesmos depois da morte. Ainda hoje, cada vez que ouço alguém falar de espíritos de parentes ou conhecidos mortos que tentam se comunicar com os vivos, me angustio só de imaginar a situação. Sinto pena dos mortos e raiva dos vivos que aventam com leviandade uma possibilidade tão horrorosa.

Gil, Dedé, Sandra, Péricles Cavalcanti, Rosa Maria Dias, então mulher de Péricles, Waly, Duda e eu, cada um tinha sua dose de auasca. Todos tomaram. Menos eu, que, anos depois dessa experiência com o lança-perfume - e pouco mais de um ano antes dessa noite -, tivera um sofrimento igualmente infernal por causa de maconha.

Tinha sido uma negra americana que vivia em Salvador - ou ali tinha um apartamento alugado aonde vinha de Nova York para passar semanas -, uma mulher muito

interessante cujas atividades na cidade nunca conseguimos precisar, quem nos iniciara, a mim e a um grupo de amigos baianos, na marijuana. Ela tinha grandes quantidades de erva de primeiríssima qualidade - "cabeça de negro" – e deu um cigarro a cada um. Sem saber que isso era muito, fumei o cigarro inteiro puxando com força e segurando a fumaça no pulmão, como ela ensinava. Como eu nada sentisse, procurei seguir suas instruções à risca. Depois de findo o cigarro, ainda dizendo que não sentia nada, levantei-me para ir até a janela. De vez, a luz caiu (era dia), meu coração disparou, minha boca secou e meu corpo ficou dormente - sobretudo as pernas. O susto foi muito grande e cheguei à janela esperando que aquilo passasse logo. Vi as pedras do calçamento como que coladas ao parapeito do terceiro (ou quarto) andar em que estávamos. Percebi que aquilo estava apenas começando. Nenhum dos meus amigos igualmente iniciantes teve reação parecida. Imediatamente demonstrei meu desespero e eles, a partir daí, passaram a se concentrar em cuidar de mim. Eu me sentia longe e tinha uma saudade enorme das mesmíssimas pessoas que estavam ali comigo. Sentia uma saudade desesperada, da Bahia, de mim mesmo, de Dedé, da vida. Me deram doce, leite, laranjada. Nada me fazia melhorar. Por umas cinco horas sofri como louco. Quando comecei a perceber que voltava, um amor (não há outra palavra) muito intenso tomou conta de mim, tendo como objeto as pessoas que estavam ali - todas e cada uma -, as paredes, os móveis, o chão da casa, depois, o bairro da Barra, o mundo. Não era apenas a felicidade de recuperar em mim essas coisas: eu sabia que o sentimento também era sublinhado pelo tipo de embriaguez produzido pela droga. Mas as horas intermináveis de angústia - e a modificada sensação do tempo fez com que elas parecessem milênios - me deixaram traumatizado e eu me prometi que nunca mais

fumaria aquilo outra vez. Essa sessão de maconha me trouxera à memória com vivacidade o horror vivido com o lança-perfume.

Agora eu estava ali, diante do único copo de auasca que não fora esvaziado. Tinha ouvido a argumentação de Gil para me convencer: diferentemente da maconha, o auasca não produzia queda de percepção da luz, dormências, embriaguez ou taquicardia. A gente ficava lúcido e aos poucos começava a perceber as coisas com mais intensidade, as cores, as texturas, as relações entre as formas, e às vezes víamos coisas que sabíamos não serem "reais", embora as víssemos com nitidez. Por um desejo de libertar-me do medo, por curiosidade, por necessidade de compartilhar, peguei o copo e engoli todo o conteúdo que me era destinado. A beberagem espessa e amarelada tinha gosto de vômito, mas não me causou náuseas. Fiquei tranqüilo esperando. De fato, nada aconteceu de comparável ao tapa da maconha. Apenas comecei a achar cômica a música do Pink Floyd que Gil pusera no toca-discos. Ela me soava superficial e gaiata e eu ria entendendo muito bem por que ela me soava assim. Logo o carpete de náilon do quarto do som apresentou seu modo peculiar de ser: cada tom de cor neutra - palha, areia, gelo, cinza e mil sub-brancos - dizia de si muitas coisas, fosse sobre a velocidade das vibrações que produziam sua aparência, fosse sobre a tolice dos homens que buscavam fingir beleza, fosse sobre a unicidade do momento em que estávamos nos encarando. Eu me demorava observando os objetos e me maravilhava de quão fundo os podia entender. Sabia tudo sobre aquele pedaço de madeira que aparecia sob o tapete. Captava o sentido das variações de densidade, entendia a história de cada pedaço de matéria. Comovia-me com o drama de cada ser inanimado que se me apresentava: não era como se eles tivessem consciência,

antes era como se eu fosse uma consciência que tudo atravessa, sendo inclusive consciência profunda dos entes sem consciência. As vezes me parecia possível perceber como é que as moléculas se juntavam para resultar nessa ou naquela manifestação perceptível: pano, plástico, papel. Eu acompanhava o trabalho dos átomos, do acaso e das convenções na criação dos seres reconhecíveis. E não me sentia mal. Pelo contrário. Consciente de que já estava sob a ação da droga, eu simplesmente observava com uma curiosidade quase alegre as mudanças que minha gradativa mudança impunha ao mundo.

As outras pessoas começaram a se mover de modo a me chamar a atenção. Por algum motivo, eu me isolara inicialmente e não tivera vontade de nada dizer nem perguntar a ninguém. Sandra entrava e saia do quarto do som com os olhos duros e o rosto sério. Ela estava assustada. Eu a achava parecida com um índio. Gil estava com lágrimas nos olhos e falava alguma coisa sobre morrer, ter morrido, não sei. Dedé circulava pela sala dizendo que se via a si mesma em outro lugar. Eu fiquei muito feliz de observar que as pessoas eram tão nitidamente elas mesmas. Fechei os olhos. Uns pontos de luz coloridos surgiram no espaço ilimitado da escuridão.

Eles se organizavam em formas agradáveis. Eu disse a Gil: "É tão bonitinho! É tudo simétrico!". E eu mesmo achava graça nas palavras escolhidas. E mais ainda: entendia que esse "é tudo" se referia àquilo que de fato é. Eu não estava dizendo "o que eu vejo é bonitinho e é simétrico", mas "o que é é bonitinho e simétrico". Eu tinha toda a calma do mundo para interpretar nesses termos o que eu mesmo dizia. Voltava então a fechar os olhos. Os pontos estavam mais e mais ricamente organizados. Eram luzes concentradas de cores

gostosamente definidas. O modo como eles se organizavam parecia ao mesmo tempo inevitável e livremente decidido por mim.

Eu queria o que acontecia: eu desejava tal ou qual movimento e isso era imediatamente fatal. Formas circulares eram compostas por lindos pontos luminosos dançantes. Aos poucos eu sabia quem era cada um desses pontos. E em breve eles de fato se mostravam como seres humanos. Eram muitos, de ambos os sexos, todos estavam nus e tinham aspecto de indianos. Essas pessoas dançavam em círculos de desenhos complicados, mas eu não só podia entender todas as sutilezas dessa complicação como tinha tranqüila capacidade de concentração para saber sobre cada uma das pessoas tanto quanto eu sei de mim mesmo ou de meus próximos mais amados.

Dizer que essas figuras dançavam em círculos é tentar traduzir para uma linguagem ordinária a sensação de completude absoluta que as formas por elas descritas produziam. Eu alternava com abrir e fechar os olhos - observação do mundo exterior e vivência desse mundo de imagens que se tornava cada vez mais denso. De fato, aos poucos eu reconhecia que os seres vistos com os olhos fechados eram indubitavelmente mais reais do que meus amigos presentes no quarto do som ou as paredes desse quarto e os tapetes. A própria concepção de espaço - o quarto no apartamento, na cidade, no mundo; as distâncias entre as pessoas, a dimensão dos móveis - se mantinha ao preço de um reconhecimento irônico de sua precária convencionalidade. O tempo era igualmente criticado por essa instância mais alta em minha consciência lúcida: com benevolência e sem nenhuma angústia, eu sabia que o fato de estar ali vivendo aquele momento era irrelevante diante da

evidência de que eu já tinha - ou teria - nascido, vivido e morrido - e também jamais existido -, embora a percepção do meu eu naquela situação fosse uma ilusão inevitável.

Dedé me chamou para ir até a varandinha atapetada e envidraçada que ficava junto à sala de visitas. Ela queria me mostrar uma coisa impressionante: São Paulo à noite, vista da janela do nosso vigésimo andar, enquanto estávamos sob o efeito do auasca. Não sei o que ela via. Era óbvio que, sem nos explicarmos muito, externávamos reações muito semelhantes. A mim impressionou-me sobretudo a sensação de que a cidade estava - era - morta. Não que fosse triste - e muito menos feia. Era algo imenso, metálico, brilhante apesar de escuro (tudo parecia negro), mas, diferentemente de Dedé, dos amigos, do apartamento - e até do tapete de náilon -, sobretudo dos anjos hindus que eu via por trás de minhas pálpebras, não parecia ter vida. Voltei ao quarto do som e retomei a experiência celestial dos olhos fechados.

Quando, alguns anos depois, li As portas da percepção e Céu e inferno, de Aldous Huxley, recebi com rápida naturalidade suas observações sobre o papel da cor na aferição, pela mente, da realidade do percebido. O preto-e-branco, ou qualquer monocromatismo, é a marca mesma da representação, da abstração, da irrealidade. A cor, antes de nos aparecer como um mero atributo (como alguns amigos meus argumentaram contra Huxley), tem o gosto do real quando captado pela visão. Sem dúvida usamos automaticamente a cor como prova de realidade. Há vários outros indicadores - constância, correspondência interestésica etc. - que asseguram o real e o opõem às alucinações, às ilusões e aos sonhos. Chegamos a uma intuição de evidência da realidade. No

caso dessas visões obtidas com o auasca, sobretudo por causa da cor - e a despeito de não haver nenhuma manifestação sonora, tátil ou olfativa -, era-me evidente que o que eu via de olhos fechados era mais real do que o que eu via de olhos abertos. Mas o que quer dizer mais real? Eu podia me ver vendo o que via e, embora sabendo que tudo eram instâncias ilusórias, era capaz de julgar o que se aproximava mais do real absoluto. Não havia nenhuma desvalorização do real cotidiano: eu sabia de mim, dos meus e do mundo - e minha capacidade de amor por tudo isso estava muito aumentada. Apenas eu entrara em contato com um nível de realidade mais funda e mais intensa. E o fato de eu poder amar com mais força o que aí se apresentava contribuía para a intensificação do meu amor pelo mundano comum. Eu me sentia feliz. Mas essa felicidade, embora sentida com arrebatamento, também era vista de longe, como um mero aspecto desse mundo menos real do que aquele dos anjos hindus.

Estes eram também reconhecidos como meus ancestrais: eram todas as pessoas que existiram para que eu chegasse a ser. Eram também todas as pessoas que realmente existiam. Diferentemente de nós, elas existiam desde sempre e para sempre, o círculo sem fim de sua dança (porque era um círculo, embora não se vissem seus limites e, ainda que ele não fosse bidimensional, não era uma esfera) era um movimento de aproximação do absoluto. Nós éramos contingentes, elas eram necessárias.

De fato, logo elas descreviam em sua dança a formação de um centro de tudo: algo que, sem deixar de ser uma multidão de dançarinos nus, era ao mesmo tempo um rosto e uma fonte. Eu sabia que me aproximava do sentido último de todas as coisas. Daquele rosto

emanava perenemente tudo. Aquela fonte olhava e sabia. Os anjos não simplesmente emprestavam seus corpos nus para que o desenho se realizasse: seus semblantes amáveis, a qualidade da cor de sua pele, o estilo de seus movimentos, comunicavam a idéia de face e de fonte. Eles traziam em seus olhares e seus gestos (é preciso relembrar que eu sentia conhecê-los cada um individualmente) a mensagem de poder, sabedoria, inevitabilidade e grandeza da cara da pessoa-fonte.

Não sei se tive, diante dessa representação da idéia de Deus, o súbito retraimento de quem aprendeu que a face do Criador não pode ser contemplada. O fato é que, num dado momento, considerei que talvez me tivesse deixado ir longe demais. Uma outra possibilidade de interpretação que minha lembrança autoriza é a de que, naquele momento, o efeito do auasca começou a dar mostras de extinguir- se. Porque eu não quis deixar de ver o ser central que se revelava: o que eu quis, repentinamente, foi deixar de ter visto tudo o que vira, sentido tudo o que sentira.

Um enorme cansaço, combinado com uma enorme excitação, me deixou em estado de desespero. Decidi abrir os olhos e sair do quarto do som, onde estivera quase todo o tempo, e ir para a sala de jantar. Mas a idéia da infinidade de processos mentais complexos que isso implicava me paralisou. Então tive medo de não ser mentalmente capaz de decidir (e realizar a decisão de) dar dez passos. Compreendi, com a mesma lucidez com que pude compreender tudo o que vira sob o efeito do alucinógeno, que estava louco. Em suma: já não era capaz de voltar a sentir-me integro como enquanto via anjos e átomos sem perder o mundo, nem de voltar a integrar-me nesse mundo cuja realidade fora posta em questão. De todo modo, minha mente estava exausta

das operações estéticas, lógicas e afetivas a que se dedicara com tanta espontaneidade.

Eu sentia a mesma saudade das pessoas e das coisas que tinha experimentado com o lança-perfume e com a maconha, só que, em vez de sentir-me como um fantasma numa zona penumbrosa na periferia da vida, sentia-me vivo, demasiado vivo, cheio de nervos ativos e em incontrolável desordem.

Arranquei-me da imobilidade com violência, mas percebi com grande decepção que isso não me trouxe de volta a inteireza do eu. O modo brusco como me movi e os gritos com que tentei me comunicar explicando o que sentia logo preocuparam meus amigos, que, a partir desse momento - pois todos já estavam também voltando da "viagem" - , passaram a cuidar de mim, procurando acalmar-me por meio de carícias ou repreensões. Lembro de Duda falando muito sério, como a dar à minha possível capacidade de autocontrole uma característica de responsabilidade moral. E Dedé falando pouco, omitindo-se,

arriscando investidas esporádicas, esperando captar um momento bom para ser útil de fato. (Como, em retrospecto, vejo esses dois sendo tão caracteristicamente eles mesmos!) Eu sabia que já não sabia quem, o que era eu. Pedi então que Dedé me levasse ao espelho do banheiro. Vendo-me, pensei, reconquisto-me. Mas o que vi no espelho – embora na lembrança eu reconheça como tendo sido exatamente meu rosto, nem mais nem menos - me pareceu uma imagem indecifrável. O fato de, mesmo então, eu saber que essa imagem indecifrável era, não uma deformação decorrente de alucinação, mas meu rosto de sempre, me dava a certeza de que estava louco. Esse eu que tinha tal

certeza era como que indestrutível: ele não fica louco, não dorme, não morre, não se distrai. Eu sofria com a percepção intelectual e sensorial da existência como se sofre ao ouvir um giz que range sobre o quadro- negro ou uma unha sobre o vidro. Por algumas horas andei de um lado para outro do apartamento, vivendo no inferno. O mal, com efeito, era vivido como eterno. A intensidade da dor se multiplicava com a perspectiva de sua perpetuação e o reconhecimento de sua duração já longuíssima.

Curiosamente, de todos os amigos presentes, apenas um me volta sempre à memória como estando, de algum modo, ligado - seja como indutor ou mero espectador - aos primeiros momentos de esperança de melhora. Waly Salomão, com sua cara larga, sua modéstia autêntica escondida sob um egocentrismo espetaculoso, sua doçura acuada pelo brilhantismo e pelas reações às vezes injustas, parece que estava qualificado para dar-me as boas -vindas de volta à vida. Waly me fora anunciado como João Gilberto: um colega do clássico (Wanderlino) me disse que eu, que gostava de coisas loucas, precisava conhecer um sujeito maravilhoso, um conterrâneo seu (da cidade de Jequié, no interior da Bahia) que tinha muito a ver comigo. Ficou de trazê-lo até o Severino Vieira (Waly estudava no Central) para fazer as apresentações. Depois de uns dois alarmes falsos, finalmente nos encontramos. Wanderlino falara-lhe também de mim. Waly não me decepcionou, mas me parece que, embora não o tenha desagradado, eu não o entusiasmei. Wanderlino sabia mais do que nós: em pouco tempo, Waly e eu tínhamos nos tornado amigos e o somos até hoje. Sua capacidade de surpreender com associações de idéias insuspeitadas e reveladoras, seu humor genuinamente anárquico e de uma inteligência que mete medo, enfim, toda a sua imensa energia tão

destrutiva quanto enriquecedora me apaixona. Nesse dia da viagem de auasca percebi com clareza o que já vislumbrava desde sempre: essa fúria e festa permanente também me comove.

Não foi uma volta segura. Sentado com Waly na varandinha atapetada, com o sol já entrando pelas vidraças, eu tateava em direção à resignação a uma aliança provisória e precária com o real. Acho que todos os outros, inclusive Dedé, tinham ido dormir, tranqüilizados com minhas mostras de retorno à normalidade. A cara de Waly, seu clima de doce seriedade (o exato oposto de sua persona habitual), ficou relacionada, para mim, aos momentos em que a frágil felicidade se apresentava como possível. Como no caso do lança-perfume - mas de modo muito mais complexo - a suave alegria de voltar à vida era estragada pela certeza de que a experiência recém-finda representaria uma ameaça para sempre. De fato, por mais de um mês eu me senti vivendo como que um palmo acima de tudo o que existe. E por mais de um ano certos resquícios específicos se mantiveram. Na verdade, algo de essencial mudou em mim a partir daquela noite.

Dos quatro baianos, a única que ainda não tinha atingido o estrelato - apesar do prestigio entre músicos e amantes da bossa nova - era Gal. Uma tarde, acompanhando-a a um ensaio para um programa importante da TV Record - oportunidade que vinha se mostrando difícil para ela -, deparamo-nos com um sumário cancelamento de sua escalação. Indignei-me com o desrespeito com que a trataram e submeti minha própria apresentação à dela. Os produtores presentes não me deram ouvidos e então mandei dizer a Paulinho Machado de Carvalho que ele metesse a televisão dele no cu. Saí e nunca mais cantei na Record, a não ser já nos anos 90, numa edição

saudosista do talk show de Ronnie Von, o antigo Pequeno Príncipe dos anos 60, quando a emissora já não tinha nem importância nem audiência (embora a conversa com Ronnie Von tenha tido importância afetiva para mim).

Eu realmente odiei o cinismo do star system exibido no episódio e apostei tudo na qualidade do canto de Gal, que tal cinismo ameaçava. Mas havia uma situação mal resolvida entre nós e a direção da emissora que servia de pano de fundo para a cena. Todos os grandes acontecimentos surgidos nos festivais se transformavam automaticamente num programa semanal em horário nobre. Fora assim com Elis, com Nara e Chico, com VanDré, com o próprio Gil pré-tropicalista. Os tropicalistas, no entanto, pareciam deixar os chefes sem saber o que fazer, embora todos nos corredores da Record falassem num programa a ser liderado por mim. Em algumas conversas com o próprio Paulinho Machado de Carvalho, eu notara a insegurança diante das idéias esboçadas. Eu e Gil queríamos levar o que insinuamos com "Alegria, alegria" e Domingo no parque às últimas conseqüências. Um programa semanal de uma hora era muito poder demais para ir parar nas mãos de quem tinha planos assim tão audaciosos. Tanto Paulinho quanto os principais produtores da emissora nos tratavam com carinho e pareciam sinceramente nos querer bem. Isso não significava que quisessem pôr-se em risco por nossa causa. Com a minha súbita saída da Record - que Guilherme, pegado de surpresa, acolheu com uma corajosa receptividade, inimaginável em qualquer outro empresário -, Gil também decidiu desligar-se e logo tínhamos um convite da TV Tupi para realizarmos ali o nosso programa.

Guilherme tinha como fórmula máxima de elogio a expressão "divino, maravilhoso!", não raro

complementada com um "internacional!" se o entusiasmo o exigisse. Essa marca de frivolidade era tomada meramente como tal por todos no nosso meio. Resolvi usá-la - também a título de homenagem aos aspectos grandiosos da personalidade de Guilherme - como mote para a canção que Gil e eu estávamos preparando para Gal cantar no próximo festival da Record (os participantes do festival não precisavam ser contratados da emissora: Gal cantaria nossa composição e, mesmo que fizesse sucesso, não assinaria com a Record e viria conosco para a Tupi). A canção trazia sugestões do clima de rebeldia estudantil contra a ditadura e quase prefigurava, em suas imagens violentas, a luta armada. A melodia era, deliberadamente, o pop mais doce e pegadiço. Mas as palavras chamavam uma "menina" ("quantos anos você tem?") para participar de algo não dito mas que requeria a "atenção para as janelas no alto/ Atenção, ao pisar o asfalto, o mangue/ Atenção para o sangue sobre o chão", tudo convergindo para o refrão (que se anunciava explicitamente: "Atenção, tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso/ Atenção para o refrão"): "É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte". Gal deu-lhe uma interpretação vibrante que marcou a virada de seu estilo, incluindo um repertório de sons vocais inédito entre nós, do qual não estavam ausentes nem os grunhidos de Janis Joplin nem os guinchos de James Brown.

Divino, maravilhoso também foi o nome que escolhemos para o programa que estrearíamos na TV Tupi. Essa emissora - a mais antiga do Brasil - não era tão vista quanto a Record, e sobretudo não tinha tradição de trabalhar com música. Os programas eram idealizados por mim e dirigidos por Fernando Faro, um pioneiro da TV "de vanguarda" entre nós, mais Antônio Abujamra e

Cassiano Gabus Mendes - ambos grandes nomes do teatro e da televisão brasileiros. Teríamos como participantes fixos do programa Os Mutantes, Gal e Tom Zé, além de Gil e eu.

Tivemos como convidados Jorge Bem, Juca Chaves (um cançonetista satírico que surgiu durante a bossa nova e, embora inicialmente confundido com ela, era o antibossanovista por excelência) e Paulinho da Viola (que tampouco se identificava com a bossa nova). Eu participava das reuniões de criação na TV Tupi - e dos ensaios e dos próprios programas - com o coração gelado: estava consciente do valor de cada idéia, de cada decisão, mas não as vivenciava eu mesmo afetivamente: o auasca tinha me feito passar a viver numa espécie de universo paralelo em que eu mantinha os meus velhos interesses, tinha as mesmas reações de antes, a mesma inspiração, o mesmo tesão, a mesma insônia, mas estava fora disso tudo. Via-me viver, mas, intimamente, não cria. Sabia que a vida não é real - e que não existe nada para se pôr em seu lugar. Paradoxalmente, sentia-me bastante triste com isso. Uma tristeza serena e estável que não servia para aquecer a existência. Por vezes revoltava-me - mas mantendo a mesma frieza - contra o auasca e suas visões ("mirações", como as chamam os que hoje o tomam ritual e regularmente). Arrependia -me de ter bebido a droga. Às vezes meditava – sem entusiasmo - sobre o sentido religioso da experiência. Lembrava-me das piadas teológicas de Rogério ("Eu não creio em Deus, mas eu vi!", ou, "É óbvio que Deus não existe, mas a inexistência de Deus é apenas um dos aspectos de sua existência"). Sobretudo considerava a ironia de eu mesmo ter inventado o brado "Deus está solto!" para acompanhar (junto com o poema místico-sebastianista de Pessoa) a apresentação de "É proibido proibir". Todas

essas observações surgiam indiferentemente em minha cabeça. Mas, com o passar do tempo, comecei a indagar com mais empenho sobre o que se passara. A medida que eu me tornava de novo capaz de integrar-me mais verdadeiramente à vida, opunha o valor místico do que experimentara - e o valor do misticismo em geral - ao apego genuíno à realidade, tal como se apresenta sob a forma de fé na constância das leis da matéria. O curioso é que esse apego à materialidade e à vida é que revalorizava tanto o transe místico quanto sua negação: quanto mais longe eu me sentia do mundo, mais longe eu me sentia do céu. Inversamente, quanto mais cremos na realidade da vida, mais nos convencemos de que há algo que podemos pôr-lhe no lugar. Assim, enquanto as "mirações" eram vividas como deslumbrantes e benfazejas, o mundo cotidiano, embora relegado a um plano inferior de realidade, era amado e protegido com naturalidade. Ao passo que, ao desfazer - se a capacidade de querer e de entender, perdiam-se os dois mundos.

Isso só confirma meu apego à realidade material. Eu tinha tomado um alucinógeno que me dera visões tramadas pelo meu próprio cérebro de modo a se imporem como mais reais do que o mundo. Esse mesmo alucinógeno quase me fizera perder para sempre a razão. Um acidente que me tivesse lesado o sistema nervoso central poderia ter produzido ambas as coisas. Como já disse, a principio eu relembrava as visões e as sensações provocadas pelo auasca com asco e horror. Só à medida que fui me readaptando ao senso comum é que pude readquirir algum interesse e carinho pelo mundo maravilhoso que se engendrara em mim. No entanto, não me sentia tranqüilamente reinstalado na vida. As ilustrações indianas, que me eram até então quase desconhecidas (a capa do LP Axis, bold as love, de

Hendrix, era o que eu vira de mais parecido a minhas visões até tê-las), começaram a ficar de moda com a difusão do movimento Hare Krishna. As descrições (e reproduções) de mandalas (rosáceas de catedrais, cenas de filmes de Esther Williams dirigidas por Busby Berkeley) encontradas num livro de Jung (e as constantes referências a elas nas conversas de Roberto Pinho) me eram familiares, mas passaram a produzir um efeito de repulsa íntima. Até mais de um ano depois, já no exílio londrino, eu não podia olhar por muito tempo uma dessas gravuras de Krishna sem me sentir como que hipnotizado e à beira de reengendrar as alucinações. O fato de minha mãe parecer-se com uma indiana era - e é - levado em consideração. (Rodrigo, meu irmão mais velho, costumava dizer, quando éramos crianças, que o ator Sabu era a cara de minha mãe.) Na verdade, verifiquei em Londres que muitos homens indianos mais velhos se pareciam com meu pai (que era obviamente um mulato). Eu próprio fui muitas vezes confundido com um paquistanês (o que me fazia temer os skinheads). Mas ouvi pelo menos um relato de experiência com auasca em que o sujeito, um brasileiro branco (ou pelo menos muito mais passível de ser qualificado como tal do que eu), viu multiplicarem-se durante horas diante de si chineses, homens e mulheres chineses que formavam, com seus chapéus tipicamente chineses, as mais variadas composições decorativas. Não me pareceu que ele tivesse atribuído a essas visões o valor afetivo e religioso que atribui às minhas. Mas a semelhança entre as duas experiências (e a inexistência de fatos que o desmintam) me leva a crer que uma exacerbação da capacidade lúdica de criar padrões decorativos pode ser desencadeada por uma droga como aquela. E que a produção dessas imagens pode ou não estar acompanhada de uma exaltação do dom de amar, entender e julgar. Além disso, ninguém sabe o repertório

de formas, estruturas, temas e operações que portamos no cérebro. Eu tinha lido nas memórias de Simone de Beauvoir que Sartre passara um ano assombrado por lagostas e caranguejos gigantes que lhe tinham ficado como resíduo de sua viagem com mescalina. Esses crustáceos não tinham tido para ele o menor valor simbólico: não eram uma visão do Mal. No entanto, eles o enchiam de angústia. Sobretudo porque representavam para ele a perda da razão.

Mick Jagger é citado como tendo dito que só tem bad trip quem não gosta de si mesmo. Quando, pouco tempo depois de eu tomar auasca, ficou de moda as pessoas tomarem ácido lisérgico, havia de tudo: pessoas que tinham dezenas de viagens boas e, de repente, uma ruim; pessoas que só as tinham más, mas ainda assim não desistiam de seguir tomando; pessoas que nada sentiam; pessoas que, sempre tendo viagens ótimas, um belo dia enlouqueciam sob o efeito da droga sem a principio parecerem sofrer (todas estas últimas sofreram muito, depois; a maioria fez um grande esforço - em geral consideravelmente bem-sucedido de recuperação).

Ter gritado na TV "Deus está solto" ao cantar "E proibido proibir", foi um gesto inspirado pela constatação de que a religiosidade estava sendo tão reprimida quanto o sexo. Eu próprio tive educação católica em casa. Freqüentei sempre escolas públicas (as escolas religiosas eram todas pagas), mas o diretor do Ginásio Teodoro Sampaio era o padre Antenor. O fiscal do mesmo estabelecimento era o padre Fenelon. E o diretor do Departamento de Filosofia da Universidade da Bahia era o padre Pinheiro. Além de termos todos a obrigação de ir à missa todos os domingos, exigia-se que rezássemos antes de dormir, e que nos benzêssemos antes de entrar no mar, num trem, num avião. Quando fiz a primeira comunhão, fui muito

cheio de medo receber a hóstia. Tinham me dito que Deus entraria em meu corpo, que uma grande paz me inundaria a alma, que eu seria envolvido numa luz puríssima. Eu me perguntava como seriam essas sensações. Apesar de essas coisas me serem ditas em tom calmo e amável, eu sentia um medo que só não era pânico porque eu vagamente adivinhava, pela observação das pessoas que comungavam (e de todos os meus irmãos mais velhos que já tinham feito a primeira comunhão), a falácia dessas promessas ou ameaças. Não me considerei cem por cento sincero na confissão. Tremi antes de comungar e senti -me decepcionado e aliviado ao perceber que nada me acontecera. Por que eu tinha tanto medo de Deus? Não sei. Não é tão freqüente que não se o tenha. O fato é que rompi intelectualmente com a religião cedo demais e sem superar esse medo.

A missa dos domingos, embora por vezes sua obrigatoriedade me impacientasse, não era nem desinteressante nem desagradável. A liturgia católica é bela e exuberante (era-o ainda mais quando não se usava microfone, o padre ficava de costas para nós e falava em latim). Guardei do quarto do santo e das missas na Igreja da Purificação um gosto pelo ritual. Por outro lado, o candomblé estava sempre presente. Não apenas ouvíamos falar coisas como "meu santo não vai com o dele" ou "eu tenho santo forte"; ou sabíamos os nomes de Iemanjá e Xangô, Oxum e Oxóssi (das canções de Caymmi, mas também das conversas de amigos e parentes); como também íamos às festas anuais de Sultão das Matas, em casa de Edite, irmã biológica de Nicinha, minha irmã de criação. Lembro a primeira vez que vi Edite possuída. Eu, ainda pequeno, não tinha autorização de permanecer na festa até o fim. Alguma coisa acontecia depois do samba-de-roda que não me era permitido ver. Não sei à displicência de quem se deve o

fato de, numa dessas festas, eu, ao sair pelo corredor para voltar para casa, deparar-me com Edite vestida de índio, de olhos fechados, sendo quase arrastada por duas outras mulheres de olhos abertos. Era ela, sem dúvida, mas seu rosto tinha uma expressão que eu nunca lhe tinha visto antes: o lábio inferior avançado, o vinco entre as sobrancelhas fundíssimo, as narinas enormes. Parecia um homem zangado. O que eu mais me perguntava era: "O que será que Edite está sentindo?; se a pessoa é ela e não é ela, se está acordada e não está acordada, então o que sente?". Tive medo. Tive medo por estar diante do inexplicável e tive medo por imaginar-me na situação. Esse medo nunca me deixou de todo. Ele desempenhou parte relevante na ansiedade pré-primeira comunhão. E durante o porre de lança-perfume, o barato da maconha e a viagem de auasca.

O culto a Sultão das Matas em casa de Edite era - ainda é - um exemplo do chamado "candomblé de caboclo", a forma de culto em que o Olimpo ioruba surge matizado de figuras indígenas. A figura do índio aparece ali não tanto como uma contribuição direta das culturas originais do Brasil, embora haja palavras tupis envolvidas e algum resquício do imaginário local: o "caboclo" desses terreiros de candomblé está mais próximo da figura idealizada primeiro pelos árcades e depois pelos românticos, a figura do índio genérico e heróico que passou a simbolizar a pátria nas lutas pela independência e nas fantasias de afirmação nacional. Quando Edite me apareceu em transe no corredor de sua casa, ela estava vestida como a imagem de barro da "cabocla" que é carregada em procissão todos os anos no dia 2 de julho, nas comemorações da Independência na Bahia. Esse é o tipo de candomblé que predomina nas cidades menores do recôncavo baiano, enquanto em Salvador a liturgia africana, conservada praticamente intacta, marca os

grandes terreiros. Eu tinha medo do transe e amor pelo ritual. Quando me mudei para Salvador, hesitava em acompanhar os poucos amigos que, quase sempre por interesse cultural, iam às vezes ao terreiro de dona Olga do Alakêtu, ao Opó Afonjá ou ao Gantois. Também aqui o medo da possessão me impedia de admirar o ritual que me encantava: em geral eu saia correndo do lugar alguns minutos depois de ter chegado, supondo-me tonto e perscrutando todos os meus nervos para assegurar-me de que permanecia lúcido e desperto. Não sei se escolhi o titulo "Divino, maravilhoso" antes ou depois do auasca.

Suponho que foi antes. Mas não tenho tanta certeza quanto no caso do "É proibido proibir". Como quer que tenha sido, considero pelo menos igualmente significativo. Ter me decidido por um ateísmo intelectual (mas não só) antes de tentar enfrentar o medo de Deus e estar empenhado num projeto público que incluía a coragem de reassumir a religiosidade era o arranjo ideal para fazer da experiência psicodélica uma fonte de angústia - e um acontecimento pessoal de grande peso.

Quando, cerca de um ano mais tarde, saímos do Brasil rumo ao exílio londrino, passamos antes em Portugal. Meu amigo Roberto Pinho me pediu que o acompanhasse até Sesimbra, onde ele tinha um encontro com um senhor português que tomava conta do castelo medieval da colina e era tido como alquimista. Lembro de umas ovelhas de chifre revirado que se punham perto do velho como se fossem animais de estimação. E do mar muito azul rodeando de longe as muralhas de pedra. A uma certa altura, Roberto pediu que eu cantasse "Tropicália" para o alquimista ouvir. Não lembro se cantei ou se apenas recitei as palavras da letra. Mas estou seguro de que comuniquei a integra do texto ao português. Ao final, este olhou-me com uma expressão exultante e, com uma

piscadela cúmplice a Roberto, apresentou a mais insólita interpretação de "Tropicália" de que eu já tivera notícia. Tudo na letra era tomado à letra e valorado positivamente. "Eu organizo o movimento", por exemplo, significava que, não necessariamente eu, mas alguma força que podia dizer "eu" através de mim, organizava um importante movimento; e "inauguro o monumento no planalto central do país" era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de são João Bosco. E pronto. Nenhum traço de ironia era notado, nenhum desejo de denúncia do horror que vivíamos então. Não lembro se sublinhei o trecho "uma criança sorridente feia e morta estende a mão" quando tentei explicar-lhe que minhas motivações para compor a canção tinham sido o oposto de um ufanismo, mas é certo que tentei discutir o assunto. Ele, que a princípio me parecera não imaginar outra razão possível para que eu escrevesse tal canção a não ser a certeza feliz de um destino grandioso para o Brasil, não se mostrou surpreso diante dos meus protestos e, rindo para Roberto e repetindo "eu sei, eu sei...", arrematou: "O que sabem as mães sobre os seus filhos?". Entendi que ele estava certo de conhecer melhor as intenções da minha composição do que eu. Isso não era novidade: eu já sabia então que as canções têm vida própria e que outros podem revelar-lhes sentidos que seu autor não teria suspeitado. Tampouco era-me de todo desconhecido o aspecto positivo que aquela canção dava à representação do Brasil. E, mais que isso, eu não era inocente do fato de que toda paródia de patriotismo é uma forma de patriotismo assim mesmo não eu, o tropicalista, aquele que antes ama o que satiriza, e não satiriza facilmente o que odeia. Mas que aquele homem não quisesse levar em consideração o fato de na minha canção eu estar descrevendo um monstro - e era um monstro que confirmara sua monstruosidade agredindo-me a mim-,

era algo que, à medida que ia acontecendo, ia-se-me tornando mais fascinante do que irritante.

Mas também eu não era de todo estranho aos interesses que uniam meu amigo Roberto e aquele suposto alquimista. O ponto de ligação entre eles era o professor Agostinho da Silva, o intelectual português que participou da formação da Universidade da Paraíba, da Universidade de Brasília, e que, como já contei, durante o período dos grandes projetos culturais da Universidade da Bahia no final dos anos 50 e início dos 60, organizou e dirigiu o Centro de Estudos Afro- Orientais em Salvador. Esse pensador heterodoxo disseminou uma forma de sebastianismo erudito de inspiração pessoana, e com isso atraiu algumas pessoas que me pareciam atraentes. Não foi sem pensar nelas que incluí a declamação do poema de Fernando Pessoa no happening da apresentação do "É proibido proibir".

Mas eu não tinha embarcado na viagem desses sebastianistas, nem como estudioso nem como, digamos, militante. Apenas me pareceu excitante que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo o mundo tentava falar em mais-valia e em teses científicas de transformar o mundo por meio da classe operária. Eu conhecia o Fernando Pessoa do "Poema em linha reta" e da "Ode marítima". Também o do poema do outro Menino Jesus e, naturalmente, o do poeminha do "fingidor" ("O poeta é um fingidor! Finge tão completamente! Que chega a fingir que é dor! A dor que deveras sente"): eram os poemas que as meninas citavam, que muita gente lia em voz alta para mim, cujos trechos eram repetidos de cor e que uma ou outra vez eu mesmo lia no exemplar de algum colega de faculdade. Sabia dos heterônimos e de algum folclore sobre sua vida, e

juntava aqueles poemas ao repertório de poesia brasileira moderna (Vinicius, Drummond, Bandeira e Cecília, depois também Cabral) e isso era (com os negros de Castro Alves e os índios de Gonçalves Dias mais os ciganos de Lorca) toda a poesia que eu conhecia. Com Mensagem era o Pessoa do poeminha do fingidor que se adensava. Cada peça curta era um Labirinto de formas e sentidos, e, mais importante que tudo, não me parecia possível que se demonstrasse mais fundo conhecimento do ser da língua portuguesa do que nesses poemas. Meu poeta favorito - e o que mais extensamente li – era João Cabral de Melo Neto. E diante dele tudo parecia derramado e desnecessário.

Assim também os poemas de Álvaro de Campos - que eram os mais queridos das meninas. Mas com Mensagem eu me sentia em presença de algo mais profundo quanto a tratar com as palavras, por causa de cada sílaba, cada som, cada sugestão de idéia parecer estar ali como uma necessidade da existência mesma da língua portuguesa: como se aqueles poemas fossem fundadores da língua ou sua justificação final.

Todo começo é involuntário
Deus é o agente
O herói a si assiste vário
E inconsciente
À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce:
"Que farei eu com esta espada?"
Ergueste-a e fez-se.

O fato de esse livro - o único que Pessoa publicou em vida na nossa língua - ter como tema a volta de d. Sebastião e da grandiosidade de um adiado destino português, enobrecia, a meus olhos, os interesses

daquele grupo de pessoas que cultivavam tais mitos. De modo que, em Sesimbra, passei gradativamente do espanto de ver minha canção "Tropicália" resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica, à relativa adesão à perspectiva dessa visão: comecei a ver "Tropicália" - e a pensar o tropicalismo - também à luz da minha versão do sebastianismo. De fato, muito de Deus e o Diabo na Terra do Sole e de Terra em transe ganhava sentido nesse contexto. (Glauber depois me confirmaria essa observação confessando-me que "o sebastianismo é o segredo do Cinema Novo".)

"Deus está solto!", "Divino maravilhoso", o auasca, tudo isso tem que ser entendido também levando-se em conta esse namoro com o misticismo. Minha irreligiosidade é sinceramente feroz: ela foi vivida desde a infância como uma alegria corajosa de arrancar a vida das sombras em que se teima em mantê- la. Reagir contra ela só se justificava como ato preventivo contra o risco de que a irreligiosidade ela própria se tornasse uma nova sombra. O problema é que o medo e as angustiosas dúvidas cresciam nesse processo. Além disso, há também a vaidade de se viver o inexplicável. Pretendemos testemunhar cadeiras semoventes, copos falantes, discos voadores - assim como premonições e telepatias -, na melhor das hipóteses, para experimentar a ventura de, como me disse Antônio Cícero, ver-nos livres da cadeia da causalidade; na pior das hipóteses, por vaidade infantil. É a alegria do corpo - com o sexo no centro - que se opõe às outras vidas, a Deus e aos deuses: portanto, ao destino. Foi com os sentimentos mais ambíguos que assimilei o aspecto claramente premonitório do episódio da fazenda, quando "senti" que Bethânia precisaria de mim e que isso definiria seu - nosso - futuro profissional.

Quando criança, sonhei que passeava levado por minha irmã Clara pela praça da Purificação. Nós andávamos com muita dificuldade e medo pois o chão era feito de longas tábuas suspensas sobre o infinito vazio. Sentada num banco no outro extremo da praça, estava Norma, uma moça com quem Clara estava de mal. Estranhei que minha irmã fosse lhe falar. Os bancos, as árvores, as casas, a igreja, tudo estava precariamente elevado sobre o vazio. Ao chegarmos junto de Norma, ouvi muito bem o diálogo que se deu entre elas, embora eu, bem pequeno ainda, fosse tratado como quem nada vai entender: "Norma, o que é que você quer falar comigo?", pergunta Clara. E Norma responde: "Eu quero lhe dizer que eu vou me matar". Fui acordado por ruídos em casa no meio da noite. Levantei e perguntei o que estava acontecendo, por que as pessoas estavam todas acordadas. Ninguém quis de imediato falar comigo claramente. Mas em pouco tempo fiquei sabendo que Norma, filha de seu Quinzinho, aparecera morta no corredor de entrada da casa dela, ao lado do namorado que jurava que ela havia se matado com um revólver em sua presença. Todos suspeitavam do namorado. Não tive forças para dizer que sabia que não tinha sido ele. Tive medo, mas senti também a excitação de ter vivido algo sobrenatural. Não fui muito veemente quando afinal contei: tinha vergonha de exibir minha excitação e tinha dúvidas sobre se aquilo pareceria crível. Passei anos analisando esse caso. Terminei por acalmar-me com a constatação de que é muito freqüente que ouçamos conversas enquanto dormimos e, num truque para não acordar, criamos sonhos com fragmentos do que ouvimos. De fato, toda a gente em minha casa estava falando (talvez pensando que eu, pequenino, não ouviria e, se ouvisse, não entenderia - como, aliás, acontecia no próprio sonho) no possível suicídio de Norma. Não encerrei o caso, mas fiquei observando por anos: nada de semelhante me

aconteceu mais, ao passo que sonhos sugeridos por estímulos exteriores se multiplicaram.

Não longe do final de 68, Roberto Pinho veio a São Paulo justamente para contar-nos que um nosso amigo tinha entrado numa espécie de transe e, nesse estado, tinha profetizado que a situação política endureceria no Brasil até o final do ano e que Gil e eu estávamos fadados a sofrer violentamente em conseqüência. Eu dava um grande peso às palavras de Roberto: não apenas a mitologia dos sebastianistas tinha ganho status dentro de mim, mas o próprio Roberto tem uma personalidade muito impositiva. Além disso, cremos nas predições más, se não por culpa, ao menos por instinto de autodefesa. Mas o amigo que entrara em transe era desses em quem aquela vaidade infantil do sobrenatural fica por vezes à mostra. De todo modo, Roberto dizia que não havia como evitar: Gil e eu tínhamos de passar por isso. Fiquei angustiado. Em poucos dias, porém, essa angústia era apenas uma lembrança.

O programa Divino, Maravilhoso estreara com um sucesso de estima muito grande, mas não sei qual foi a audiência em números. Fizemos um atrás de grades e dentro de gaiolas (o proscênio era tomado por uma grade de madeira imitando ferro; outras jaulas menores, dentro da grande jaula que era o palco, guardavam os Mutantes, Gal, Tom Zé etc.; Jorge Ben cantava dentro de uma jaula que pendia do teto): no final, eu vinha do fundo do palco berrando o sucesso de Roberto Carlos "Um leão está solto nas ruas" e quebrava as grades, convidando todo o elenco de participantes a colaborar comigo nessa destruição. A platéia de jovens identificados com nossa onda respondia com entusiasmo. Num outro programa, nos distribuímos um pouco à maneira de Cristo e os apóstolos na Santa Ceia - lembrando o Buñuel de

Viridiana -, mas sobre a mesa havia apenas bananas. Cantávamos e comíamos bananas. Os Mutantes fizeram o "enterro" do tropicalismo. As senhoras católicas protestavam contra essas ousadias em cartas vindas da cidade de São Paulo mas também do interior, o que talvez significasse que o programa estava sendo mais visto do que imaginávamos. Mas que certamente queria dizer que o que fazíamos era tomado como ofensivo por algumas pessoas. Não nos intimidávamos. Apesar do susto da conversa de Roberto, nós - eu sobretudo - estávamos orgulhosos e confiantes demais para nos entregarmos ao medo.

No dia 13 de dezembro de 1968, um golpe interno no governo militar lançou o Ato Institucional nº 5, suspendendo o habeas-corpus, dando poderes à policia de invadir domicílios, enfim, instaurando um regime policial truculento que fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos. Eu estivera em Salvador por uns dias e viajei para São Paulo exatamente no dia 13. Ao chegar em casa fiquei sabendo do que ocorrera. Não medi a extensão e a profundidade das mudanças anunciadas pelos noticiários da TV. Claro que a linha dura tomara o poder. Mas nós justamente éramos vistos com hostilidade pelas esquerdas mais barulhentas. Nossa simpatia íntima e mesmo secreta por Marighella e os iniciadores da luta armada - embora nossa admiração por Guevara tivesse sido sugerida na canção "Soy loco por ti, América" - não era do conhecimento nem dos radicais nem dos conservadores. O humorista Jô Soares nos disse ter ouvido que corria entre os militares uma lista de nomes de artistas da Record (onde Jô trabalhava e onde nós trabalháramos até havia pouco) da qual constavam o nome de Gil e o meu entre os possíveis intimados para interrogatórios.

Imaginei que, no máximo, eles poderiam nos perguntar por que participáramos da passeata dos 100 mil. Para o que tínhamos a resposta de que praticamente todos os artistas brasileiros também o fizeram. Tínhamos um programa já escrito para ser exibido na semana do Natal. Eu próprio, numa homenagem ao grande compositor suicida Assis Valente, e numa desmistificação das róseas sentimentalidades natalinas, cantaria a linda e triste canção "Boas festas" daquele autor ("eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel...") apontando um revólver para minha própria têmpora. E assim fiz. A canção, originalmente uma marchinha - e que no Brasil está tão identificada com o Natal quanto "Jingle bell" (embora a letra proteste contra o fato de que alguns recebem presentes de Natal e outros não) -, fora despojada de seu ritmo e era apresentada como um adágio com as sílabas da letra escandidas. O resultado (que ainda vi no vídeo) era assustador. Fiquei orgulhoso porque considerei que ali havia densidade "poética", mas intimamente arrependido por crer ter talvez - mais uma vez – ido longe demais. No dia 27 de dezembro, Gil e eu fomos presos.

Guilherme Araújo tinha embarcado para a Europa, onde preparava a iminente apresentação de Gil no Midem (um congresso-festival anual promovido na cidade de Cannes, na França, pelos homens de negócios das gravadoras). Guilherme, excitado com o que seria a estréia internacional de um de seus contratados, recebeu com revolta a notícia da nossa prisão e propôs aos organizadores do evento que se fizesse um protesto e uma denúncia. Eles se recusaram terminantemente a se envolver: se Guilherme tinha uma queixa política a fazer, que a fizesse em seu próprio nome. Este então atendeu à de escrever próprio punho um manifesto assinado e distribuí-lo pessoal mente à entrada da sala de

espetáculos. Esse gesto corajoso de repúdio público à opressão da ditadura brasileira custou a Guilherme um auto-exílio forçado que o aproximou ainda mais de nós nos anos subseqüentes.

O Divino, Maravilhoso ainda teria mais duas ou três edições, comandadas por Tom Zé: esperavam que voltassem para retomar o programa. Mas não voltaríamos.

PARTE III

NARCISO EM FÉRIAS

O dia já estava nascendo e eu ainda não tinha conseguido dormir quando os agentes da Polícia Federal chegaram para me prender. O som da campainha em hora tão inesperada provocou maior irritação do que surpresa. Eu estava sob as cobertas e justamente ingressava num estado em que a entrega ao repouso parecia começar a se tornar possível: em que projetos entusiasmantes, medos inexplicáveis, alegrias inoportunas - e a costumeira inveja de Dedé que, como sempre, adormecera tão facilmente ao meu lado - começavam a se dissolver na doce aceitação do esquecimento de tudo, disfarçada em atenção concentrada numa imagem ilusoriamente nítida, numa lembrança enganosamente verídica ou numa idéia simuladamente precisa - em suma, experimentava a sensação de estar prestes a adormecer quando a campainha soou. Ou melhor: o som da campainha me pôs de repente consciente de que esse processo usual estava em curso. Como não era a primeira vez que isso se dava naquela noite (eu já tinha me aproximado do sono algumas vezes, mas campainhas internas tinham disparado - na forma de regozijo por pensar que afinal estava adormecendo, ou na forma do mero medo de adormecer, ou ainda na forma da inadequação, como indutor do sono, de algum aspecto da imagem, idéia ou lembrança convidada) pensei depois, e freqüentemente penso ainda hoje, que, se a polícia não tivesse ido me buscar, eu talvez tivesse adormecido exatamente naquele momento, o que deixa em mim uma impressão de ter experimentado o gosto secreto do destino.

Hilda, a empregada paraibana de quem tanto gostávamos, veio até a porta do nosso quarto para dizer, confusa e embaraçada, que havia uns homens querendo falar comigo. O sentimento que me dominou, ao chegar à sala e encontrar os policiais, foi de impaciência: vi-me diante de um incômodo que prometia durar um bom par de horas. Havia algo estranho no modo nervoso como aqueles homens sorriam, e a amabilidade exagerada não deixava de trair uma promessa de agressão. Pouco depois entendi que eles estavam na dependência da minha reação para decidir sobre sua conduta: qualquer tentativa de fuga ou resistência encontraria resposta imediata numa destreza e numa violência que estavam apenas cobertas por um tênue verniz de polidez. Eles diziam que as autoridades militares queriam me fazer algumas perguntas, e eu, muito mais ingênuo do que eles podiam imaginar, acreditei. Parecia-lhes pouco provável, no entanto, que alguém levasse tal eufemismo ao pé da letra, e, enquanto eu tentava conseguir detalhes sobre o que ia se passar, eles iam abandonando relutantemente a expectativa de que talvez eu reagisse a uma prisão que nem sequer sabia que estava se efetuando.

Um deles, então, fez uma sugestão que primeiro me pareceu estapafúrdia mas logo me encheu de medo: "É melhor você levar sua escova de dentes". Ainda tentei pedir explicações para esse conselho, mas eles deram mostras de que já não queriam perder tempo. Uma repetida referência ao encargo de, ao saírem dali, irem buscar Gilberto Gil em casa dele, me trouxe à lembrança o fato de Gil estar possivelmente dormindo em algum outro cômodo do meu próprio apartamento. Ele começava um namoro com Sandra, a irmã mais velha de Dedé que tinha vindo da Bahia passar umas semanas conosco, e nós tínhamos ido deitar deixando os dois a

sós na sala. Talvez a caminho do banheiro em busca da escova, decidi com Dedé que seria bom ela avisar Gil. Tenho certeza de que pedi a ela que o aconselhasse a voltar para sua casa e esperar os policiais lá. Gil morava numa extremidade da praça da República, que pode ser considerada uma continuação da avenida São Luís, onde fica o prédio em que Dedé e eu vivíamos. Para ir a pé do meu prédio ao dele era preciso somente atravessar a avenida Ipiranga e andar meio quarteirão. Por alguma razão, pareceu-me que os policiais considerariam suspeito o fato de um dos elementos que eles tinham saído para buscar estar na casa do outro.

Mas não estou seguro dos motivos que me dei para, em vez de sugerir ao Gil que sumisse, aconselhá-lo a ir para seu apartamento esperar a prisão. De todo modo, foi com um recado nesse sentido que Dedé foi ao seu encontro onde quer que ele estivesse dentro do meu apartamento, e ele saiu sem que os policiais sequer notassem o nosso esforço de comunicação.

É claro que nem Gil nem eu imaginávamos que seríamos presos. Não havia expectativa de que nada de grave pudesse acontecer conosco. Exceto o comentário (privado) feito pelo humorista Jô Soares e aquela profecia saída da boca de um conhecido supostamente em transe e que nos tinha sido relatada meses antes por Roberto Pinho (profecia esta que afinal se revelou assustadoramente precisa quanto às datas e às circunstâncias), nós não tínhamos muito por que pensar que os militares quereriam nos prender. Estávamos tão habituados a hostilizações por parte da esquerda, éramos tantas vezes acusados de alienados e americanizados, que quando me vi diante daqueles policiais, imaginei que me estavam levando para uma conversa com algum oficial de São Paulo, o qual nos

trataria como rapazes interessados apenas em divertir o público, e, no máximo, exigiria explicações sobre nossa participação na famosa passeata dos 100 mil. Essa passeata contara com a quase-totalidade da classe artística brasileira, de modo que não nos seria difícil explicar nossa adesão como resultado de uma natural pressão de grupo.

Mas quando decidi mandar dizer a Gil que fosse para casa esperar a Polícia Federal, a sugestão de levar a escova de dentes já me tinha sido feita. E eu já estava com medo. Não era, de modo nenhum, um medo que correspondesse ao tamanho do que de fato estava começando a acontecer. Mas era suficientemente grande para me fizer ver à frente longos momentos de desconforto, dos quais estava em minhas mãos poupar Gil. Em nenhum momento, até que nós estivéssemos presos e em péssimas condições, me ocorreu, de fato, fazer isso. Foi tinha a firme certeza de que era perfeitamente natural que Gil vivesse tudo aquilo junto comigo.

Essa certeza pareceu-me menos firme diante da situação tão pouco natural que se estabeleceu à porta do prédio de Gil, com os policiais preparando-se para a eventualidade de este não estar em casa ou de, diferentemente de mim, reagir à prisão. De dentro da caminhonete em que eles me trouxeram até ali, eu procurava não deixar escapar nada - nem um gesto, nem um olhar - que revelasse meu conhecimento do fato de que ele estava em casa e que viria em boa paz. A sensação de que eu liderava a cena falsa da chegada de Gil à caminhonete, quando ambos fingimos que não nos tínhamos sequer visto na noite anterior, foi o auge do meu mal-estar, mas isso não chegou a me fazer ver que eu tinha tido o poder de poupá-lo e, portanto, o dever de

pelo menos tentar fazê-lo. No entanto, como nossa combinação tinha se dado através de Dedé - e, portanto, eu ainda não tinha visto Gil desde que tudo começara -, vê-lo surgir à porta do edifício me fez sentir como se eu é que estivesse trazendo os policiais para prendê-lo. A estranheza que causava a visão do centro de São Paulo àquela hora da manhã intensificava a vertigem, e tudo em mim se perguntava o que estávamos fazendo naquela cidade, naquela profissão, naquela vida. Gil andando pela calçada vazia em direção à caminhonete; os homens que tinham ficado em minha guarda comentando entre aliviados e decepcionados que ele também não tinha resistido à prisão ("Pronto, vamos"); eu próprio olhando através do vidro – tudo parecia estar sendo visto de fora e de longe por uma consciência minha muito límpida e muito limitada. Eu como que via tudo com uma clareza exagerada e, no entanto, não era capaz de ir longe em nenhum tipo de encadeamento de idéias: não me ocorreu que talvez fosse melhor para Gil que ele fugisse e, no fundo, como eu agia por medo, fantasiava vagamente que eu o impedia de ter, ele próprio, essa idéia. De todo modo, ainda hoje sinto que estava naquele momento mais cônscio do que Gil de que nós estávamos correndo um risco maior com os militares da direita do que as agressões dos estudantes da esquerda nos teriam permitido imaginar. Tempos depois, quando ouvi contar como nosso colega Geraldo Vandré - contra quem o ódio dos militares era ilimitado por causa de uma sua canção que aparentemente os desrespeitava - conseguiu fugir, esconder-se e, finalmente, sair do país sem que a repressão lhe tocasse um dedo, pensei que, na verdade, eu tinha prendido Gil.

Estávamos numa caminhonete robusta, na companhia daqueles homens a quem nunca tínhamos visto e cujas maneiras e aparência eu nunca imaginara que viesse um

dia a ver de perto. Nenhum deles usava farda ou qualquer outro signo exterior que revelasse sua função. Tampouco a caminhonete era uma viatura de polícia que pudesse ser reconhecida como tal. Isso emprestava aos seus modos decididos mas vulgares um ar sinistro. Depois de rodarmos por muito tempo por ruas de São Paulo, vimo-nos pegando uma grande estrada. Quando pedimos explicação para esse fato, eles nos disseram com rudeza que não tínhamos o direito de fazer perguntas. Mas conversavam entre si sem procurar esconder o fato de que rumávamos para o Rio. Naturalmente eles tinham me mostrado carteiras de policiais ao falar comigo em meu apartamento. Mas eu apenas fingi que olhei: não tinha me ocorrido pôr em dúvida a legitimidade daquela visita; eu tinha mais que tudo pressa de que o episódio terminasse, e, de todo modo, não saberia reconhecer a autenticidade de um documento de identificação de policial.

Assim, nós nos sentíamos como vítimas de um seqüestro comum, embora de certo modo soubéssemos que estávamos exatamente inaugurando um período em que, no Brasil, cada vez mais pessoas sentiriam medo das autoridades e não dos delinqüentes, culminando com o refrão de Chico Buarque nos anos 70: "Chame o ladrão!".

Mal entramos na estrada, adormeci sem que precisasse me distrair ou enganar para isso. Quem leu os primeiros períodos deste capitulo pode ter se perguntado com um riso de mofa, em face das longas digressões sobre o sono (que juro ter me esforçado para reduzir ao mínimo), se afinal era Marcel Proust quem aqui relatava sua prisão. Anos antes dessa manhã em que fui preso, Rogério Duarte me disse, com aquele seu poder de me impressionar, que não sei quem tinha dito que a primeira regra para escrever bem era não imitar Proust. Eu não

tinha lido Proust então e nem mesmo pensava em fazê-lo. Foi um deslumbramento quando o fiz e esse deslumbramento dura até hoje. Não teria a coragem de sequer pensar que ousaria tentar imita-lo. Mas acontece que gosto dos períodos longos e, na verdade, acho que não sei me expressar, mesmo em conversas, de outra maneira. E o tema do sono, da dificuldade de dormir, das sutilezas do adormecer, se é relevante para a apreciação de todos os aspectos da minha vida, é fundamental para a narrativa deste episódio da prisão. Adormeci ao lado de Gil, no banco de trás da caminhonete da Polícia Federal, de um modo irresistível e incontrolavelmente agradável, o que, apesar de eu gastar muitas horas todas as noites na cama tentando conciliar o sono, não me era desconhecido absolutamente. Muitas vezes, no fim da tarde ou, já manhã avançada, depois de ter desistido de tentar dormir, eu via coincidirem em mim a certeza e o desejo de adormecer. Aproximar a idéia de dormir da idéia de morrer é um lugar- comum. Mas é incomum que alguém confunda essas coisas a ponto de tornar-se incapaz de encontrar prazer em saber que, cansado e sonolento, tem o tempo, o espaço e o conforto necessários para um longo sono que lhe reafirmará a vida. Fui um bebê que não queria dormir: minha mãe conta - e, na verdade, eu bem me lembro - que permanecia excitado e atento a tudo o que se passasse e, mais que isso, a tudo o que pudesse vir a se passar. Sempre achei difícil acreditar que eu, o mesmo que estava ali lúcido falando, ouvindo, agindo e pensando, estaria, dali a alguns minutos, inconsciente, sendo visto sem ver, ouvido sem ouvir, presente para os outros e ausente de mim. Por muitos anos atribuí isso a um apego à vida desperta, à vigília e à consciência. "É muita perda de tempo, dormir", dizia. E, embora muitas vezes fosse tomado, na cama, por uma angústia surda que me deixava gelado, e, mais freqüentemente ainda, por

pensamentos carregados de uma ansiedade que não se manifestava à luz do dia, eu não atribuía conscientemente ao sono um caráter mórbido. Dormir me parecia antes "chato" do que terrível. Mas era como algo terrível que eu vivia a aproximação da hora de ir deitar. Viciei-me, desde menino, a iniciar, tão logo estivesse na cama, uma longa sessão de pensamentos: fantasias dirigidas, planos, meros jogos lógicos, apreciação retardada de atos e palavras meus e dos outros etc. De modo que nunca me deitava para dormir, e sim para entregar-me a uma demasiadamente ativa "vida interior". Lembro que Rodrigo, meu irmão mais velho, às vezes adormecia na mesa do jantar sem terminar de tomar o café. E Nicinha, às dez horas da noite, em plena praça da Purificação durante as festas da padroeira, comentava com delícia que estava caindo de sono e que, de tanto desejo de dormir, via sua cama "passar diante dos olhos". Eu a um tempo invejava e desprezava essas pessoas capazes de antegozar algo que me parecia um estorvo. Mas não desconhecia de todo o prazer do sono: em horas impróprias, ou melhor, quando não havia o compromisso de adormecer, sempre foi possível saborear a aceitação do repouso, inclusive com a consciente indagação sobre por que não acontecia assim nas horas convencionais. Foi assim que aconteceu na caminhonete da polícia - e eu dormi todas as cerca de cinco horas de viagem de São Paulo até d Rio. Com uma única interrupção para o almoço num restaurante de estrada de que, embora tenha tido tudo para ser uma cena de grande relevância - pois Dedé, que seguira a caminhonete, conseguiu dos policiais que nos deixassem almoçar juntos numa mesa separada da deles -, guardo uma lembrança mortiça, como se todos os meus atos ali fossem os atos de um sonâmbulo. Isso ganhou maior significado por eu não ter tido nenhum tipo de insônia -

ao contrário - durante todo o período da prisão, como contarei depois.

Acordei ao chegarmos ao pátio de estacionamento da Polícia Federal no Rio. Não lembro com clareza quase nada desse dia. Só sei que ficamos ali até depois de o sol se pôr. E que começamos a ficar impacientes para saber quem nos interrogaria e quando. Os homens que nos tinham vindo buscar simplesmente desapareceram. E só víamos caras novas que, com risos ou grosserias, desencorajavam qualquer pergunta da nossa parte. Tenho a vaga lembrança de ter visto uma moça que eu conhecia da casa de Macalé, de quem ela era vizinha de prédio em Ipanema, e da surpresa desagradável por sabê-la da Polícia Federal. Possivelmente ela exercia um cargo meramente burocrático ali, mas a presença entre os meus algozes de uma moça que eu vinculava a outro tipo de ambiente dava um ar ainda mais sombrio aos acontecimentos. Na verdade, não sei se foi nesse dia da chegada ou se foi quando passamos pelo mesmo estabelecimento no caminho de volta, dois meses depois, que vi essa vizinha de Macalé. Mas lembro que pensei com desagrado sobre alguma coisa pouco clara que se dizia dela, envolvendo sangramentos por todo o corpo durante as menstruações. Isso me volta à memória com assiduidade ainda hoje, compondo a confusa lembrança da central carioca da Polícia Federal, onde Gil e eu passamos o dia sentados lado a lado em cadeiras, primeiro numa sala grande cheia de agentes atarefados, depois nalguma sala menor cuja porta era guardada por dois policiais. Mas era mesmo uma sala, talvez com carteira e armários, não era uma cela.

Só à noite fomos conduzidos a uma outra viatura que nos levaria não nos diziam aonde. As primeiras fardas que vi mudaram o tom das coisas em minha cabeça. Senti-me a

um tempo mais seguro e mais amedrontado: por um lado, via que os policiais à paisana não mentiram sobre estarem obedecendo a ordens militares, o que tirava a impressão de seqüestro e, sobretudo, fazia renascer a esperança de que afinal íamos ser interrogados; por outro lado, a visão de soldados fardados portando armas grandes e negras, o próprio tom escuro dos uniformes, e, mais que tudo, os semblantes impenetráveis (os olhares e os gestos dos federais pareciam amigáveis em comparação), tudo instaurava uma atmosfera lúgubre e, pela primeira vez, tive a impressão de estar num pesadelo. Era realmente terrível que fosse noite.

Os civis sumiram. Fomos entregues a soldados cujos gestos ríspidos, combinados com as caras fechadas, deixavam claro que não havia diálogo possível. A própria homogeneidade da roupa dá aos militares uma aparência (e não só aparência) de entidade extra - humana. Estávamos no prédio do antigo Ministério da Guerra, sede do I Exército, bem no centro do Rio, ao lado da estação de trens da Central do Brasil, na avenida Presidente Vargas. Passamos por algumas situações intermediárias das quais nada lembro, antes de sermos colocados na sala de um general que deveria ocupar um alto posto no Exército talvez um homem de grande poder dentro do novo período em que entrava a "Revolução". Lembro de um elevador em que fomos levados por soldados armados até o andar onde ficava essa sala. Puseram-nos ali sem nos dizer uma palavra. Apenas indicaram cadeiras encostadas à parede, onde sentamos lado a lado. A sala era grande, atapetada, mobiliada com o que exigiria uma descrição nos termos algo paradoxais de austera pompa. Estávamos exatamente de frente para uma grande mesa de jacarandá à qual sentava-se o general. A visão era frontal mas afastada, pois a mesa ficava no outro extremo da sala. De modo que o

espetáculo do general calado e sério atrás de sua mesa ganhava, do nosso ponto de vista, um ar teatral. Esperamos que aquilo fosse, afinal, ser o interrogatório, embora já tivéssemos começado a perder a cabeça com as esperas inexplicadas, e já pressentíssemos que estávamos sendo roubados às nossas vidas. O general, de fato, passou muito tempo olhando fixamente para nós, sem dizer uma só palavra ou esboçar o menor gesto. Na verdade, se se tratasse do interrogatório, seria preciso um considerável esforço vocal de todos para que a comunicação entre ele e nós se desse, dada a distância que nos separava. Mesmo na lembrança, o tempo que ficamos nos olhando em silêncio parece uma eternidade. Seu primeiro movimento, quase imperceptível, depois desse longo confronto mudo - que, tenho certeza, não durou poucos minutos, foi o de apertar um botão que fez soar uma campainha nalgum lugar de onde veio um soldado a quem ele falou sem que ouvíssemos. Passaram-se mais muitos intermináveis minutos antes que chegassem dois soldados trazendo bandejas com o jantar do general. Era galinha. Ele fez calmamente sua refeição na nossa frente, como se estivesse num palco. Ou melhor, a disposição da cena e a distância entre os espectadores e o ator sugeriam isso, mas, na verdade, o general portava-se com grande sobriedade e concentração, como se estivesse sozinho, sem, no entanto, deixar de, por vezes, olhar-nos de relance mas com tranqüila firmeza. Dir-se-ia que ele desempenhava meticulosamente o papel da solidão despreocupada, entremeando-o de acenos discretos aos assistentes, como se dissesse: "Eu sei que vocês estão ai e me é indiferente a sua presença quanto a sentir-me à vontade para comer, mas é significativo que vocês me vejam fazer isso e que nada possam dizer a respeito: isto aqui diz tudo sobre nossas relações e muito sobre a condição em que vocês se encontram de agora em diante". Nós

sentimos apenas cansaço. Não achamos ridículo, nem nojento, nem cômico, nem odioso: achamos chato. Tampouco tivemos fome ou inveja do general. Estávamos cansados de tantos incômodos incompreensíveis.

Queríamos uma trégua do absurdo: que alguém falasse conosco, ou nos levasse a algum lugar para que pudéssemos dormir. Já não nos arriscávamos a pôr em jogo a esperança de voltar logo para casa: essa era uma ansiedade que nossas mentes não podiam agüentar. O general acabou de jantar, tocou de novo a campainha, os soldados vieram e levaram as bandejas. Ele nos olhou mais alguns minutos, apertou outra vez o botão, outros soldados entraram - possivelmente os mesmos que nos haviam trazido - e nos levaram embora. Tinha se passado mais de uma hora desde que chegáramos àquela sala. Nunca consegui reproduzir na minha mente a cara desse general. É curioso como a memória pode guardar tantos atributos psicológicos - e tantos sutis detalhes de comportamento - observados numa pessoa cuja imagem física desapareceu. É como se ficassem os adjetivos e o substantivo se evaporasse. Não sei se Gil tem uma lembrança mais nítida da figura desse homem que teve um contato tão estranho conosco. Tampouco sei que utilidade teria esse contato para os militares. Estivemos naquela sala apenas para esperar? O general queria nos conhecer? Era uma encenação para nos desestruturar e assustar? Nada disso pôde ser comentado por mim e por Gil enquanto éramos levados, numa viatura do exército, do antigo Ministério da Guerra para o quartel da Polícia do Exército na rua Barão de Mesquita, na Tijuca.

Fui jogado numa solitária mínima onde só havia um cobertor velho no chão, uma latrina e um chuveiro que lhe ficava quase exatamente por cima. Tenho uma

lembrança imprecisa da porta ou grade que separava a cela do pequeno corredor. Às vezes parece-me que era uma porta toda maciça com apenas uma portinhola gradeada no alto e uma outra portinhola, esta compacta, perto do chão, por onde os carcereiros punham a comida intragável sem se deixarem ver. Outras vezes, parece-me que a parte com grades começava à altura do meu peito e ia até o teto. O fato é que lembro de uma porta maciça de metal pintado de tinta a óleo creme encardida e da portinhola baixa pela qual se botava o prato de alumínio com a comida ou a caneca de café. E lembro também de poder ver o soldado de guarda no corredor. Mas não com facilidade.

Algum tipo de esforço era necessário para que eu visse um pouco do que havia fora da cela. Esse esforço podia ser o de pedir permissão - ou seja, o carcereiro é que abria a portinhola com grades a um pedido meu que o justificasse -, como também podia ser de natureza meramente física: sendo muito alta a parte gradeada, só de pé e esticando o pescoço eu podia olhar para fora. A sensação geral era de estar num espaço mínimo e todo fechado, exceto pelo único respiradouro de que me lembro sem dúvida: uma janela quadrada com grades, no fundo da cela, bem no alto da parede oposta à porta.

Talvez minha confusão se explique pelo fato de eu ficar a maior parte do tempo deitado no chão, de onde via quase unicamente a parte maciça da porta. Pois são bem nítidas minhas lembranças dos raros diálogos que tive com soldados (era-lhes proibido falar conosco) através das grades, e, sobretudo, a amizade que cresceu entre mim e um velho comunista cuja cara só vim a ver logo antes de mudar para outra prisão, amizade que se baseava principalmente no fato de ele ter descoberto que eu sabia cantar "Súplica", a estranha valsa em

versos brancos que fora sucesso na voz de Orlando Silva antes de eu nascer. Essa comunicação sonora se dava através do corredor. Elas também eram proibidas, mas isso dependia da boa vontade do soldado de plantão. Gil ficava na outra cela contígua à do velho. Com esta entre a minha e a dele, e com nosso medo e cuidado, quase não nos dissemos nada durante toda a semana que permanecemos na rua Barão de Mesquita. Logo na primeira noite, depois da sala do general e do camburão, dormi imediatamente.

Fui acordado bem cedo de manhã, pela voz dura de um sargento que me ordenou que ficasse de pé. Alguém enfiou uma caneca de café preto pela portinhola perto do chão. Acho que eles faziam uma espécie de chamada - ou passavam os presos em revista - todas as manhãs. Estou certo de que o faziam todas as noites. Um resquício de esperança de que estivessem me chamando para o interrogatório emergiu comigo do sono sem sonhos em que descobria que estivera mergulhado a noite toda.

Mas o sargento ou quem quer que fosse que me acordou - seria um homem só? - apenas me olhou rapidamente e seguiu seu ritual de inspeção, deixando-me sozinho com aquela caneca metálica com café até a metade e um pedaço de pão um tanto duro e sem manteiga. Sempre me pareceu ilógico ter esquecido ou confundido detalhes de uma realidade tão drasticamente limitada. Passei uma semana numa cela mínima onde se repetiam todos os dias atos iguais e regulares, e, no entanto, não consigo lembrar com clareza como era a porta dessa cela ou o que exatamente faziam os carcereiros à hora da revista. Mas acredito que a própria pobreza de acontecimentos e sua regularidade, que terminam por eliminar a percepção ordinária da passagem do tempo, levem a mente de

quem sofra tal experiência a precisar defender-se disso quando lhe é dado voltar ao espaço aberto e ao tempo rico em diversidade de eventos menos previsíveis. Tenho ouvido de pessoas que foram ou estão presas a observação de que, em algum momento, dentro da cela, duvida-se da realidade da vida livre que a memória diz ter existido lá fora.

Recentemente li na entrevista de um criminoso brutal a afirmação: "Às vezes eu acho que nasci aqui, que sempre vivi aqui, que o mundo lá fora, tudo o que eu vivi, só existe na minha cabeça". Essa leitura me fez estremecer porque eu próprio tinha pensado exatamente a mesma coisa e nos mesmos termos enquanto estava na solitária da rua Barão de Mesquita. O apartamento de São Paulo, meu casamento com Dedé, a Bahia, os estúdios de gravação, os palcos dos auditórios - tudo parecia remoto e desprovido de realidade. A perspectiva em que todas essas imagens se fariam reconhecíveis tinha se rompido bruscamente e minha mente se esforçava para não sucumbir de todo à impossibilidade de compatibilizar as lembranças com a situação que era vivida então.

Mas da mesma maneira que, enquanto estamos presos, não cremos na vida livre que não podemos esquecer, uma vez soltos, esquecemos a coerência interna da vida na prisão de cuja realidade, no entanto, não duvidamos. Hoje sei que sai (venho saindo) da prisão como quem sai de um sonho, ao passo que, enquanto preso, eu julgava que Santo Amaro, o Solar da Fossa e a TV Record é que tinham sido um sonho do qual não era possível sair.

Os dias daquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo - mas o que era "muito tempo"? -, comecei a

procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia - nunca houvera - outros lugares. Se nunca ver ninguém era um fato que contribuía decisivamente para criar essa impressão, uma outra limitação - que se perpetuou por todo o período da prisão – a intensificava: não ter acesso a espelhos. Com efeito, por dois meses não vi meu próprio rosto. Não sei depois de quantos dias teve inicio meu diálogo com o velho comunista; ou o estranho tráfico de livros que relatarei: ou os passeios ao sol (destes sei com certeza que foram no máximo dois); ou a esparsa comunicação com os soldados. Só sei que todos esses pequenos estímulos iam pouco a pouco me encorajando a acreditar que o mundo de fora e de antes da prisão existia de fato, e, o que é mais importante, que eu – a pessoa que pensava "eu" - era parte desse mundo. O primeiro esforço no sentido de me reconhecer em mim mesmo se deu na forma de uma tentativa de chorar: se eu estava em tão má situação, se me tinham afastado bruscamente da mulher com quem me casara havia apenas um ano, se não podia ver o apartamento que mal começáramos a arrumar, se me jogaram sobre um cobertor áspero e jornais velhos, se ninguém ouvia minhas perguntas, certamente seria suficiente que me concentrasse em tais constatações para que lágrimas começassem a correr, soluços e espasmos me sacudissem. Mas não. Essa intimidade do espírito com o corpo que o pranto propicia era-me negada. Vista em retrospecto, é absolutamente inacreditável quão completa era então minha incapacidade para o sentimentalismo. O velho comunista, com a força de seu sotaque nordestino, me pedia para cantar "Súplica", e logo minha voz ia levar a esquisita valsa até ele, pelo mesmo corredor que trouxera sua mensagem:

Aço frio de um punhal foi seu adeus pra mim
Não crendo na verdade, implorei, pedi
As súplicas morreram sem eco, em vão
Batendo nas paredes frias do apartamento...

E essa palavra apartamento, aqui sublinhada e supervalorizada pela surpreendente ausência de rima, ressaltava, desencadeando toda uma associação de idéias (o apartamento de São Paulo - o primeiro de minha vida - onde eu ouvira e cantara exatamente essa valsa nas noites imediatamente anteriores à prisão), mas esses pensamentos não me levavam à emoção correspondente. Eu continuava frio e remoto.

O próprio fato de aquele velho me pedir que cantasse não me enternecia. Nem o modo aplicado e doce como eu lhe apresentava a canção. Muitas vezes, de volta à liberdade, me comovi - e ainda hoje me comovo - com a lembrança dessa cena. Na cela, apenas sabia com frieza que ela era uma cena comovente. É que Narciso estava morto.

Sentia algo bom pelo velho: O desejo sincero e imediato de atender o melhor e o mais prontamente seu singelo desejo. Mas não conseguia empatia comigo mesmo: não via graça em ser capaz de trazer um pouco de beleza aos dias daquele velho comunista talvez calejado em prisões. Sentia uma seca amizade por ele, mas não gostava de mim. Minha voz ecoava no pequeno corredor:

Torpor tomou-me todo e eu fiquei sem ver mais nada
Adormecido tenha talvez, quem sabe?
Pela janela aberta a fria madrugada
Amortalhou-me a dor com o manto da garoa...

A garoa é um dos símbolos de São Paulo, a mera menção dessa palavra traz à mente de qualquer brasileiro a imagem da nossa maior cidade. Assim, "garoa" e "apartamento", na mesma valsa cantada a pedidos de um homem que não imaginava que eu a soubesse e muito menos que a estivera cantando recentemente com freqüência, faziam de "Súplica" a primeira das canções-temas desse período da minha vida. Mas, se eu era capaz de constatar isso com clareza, não me sentia tocado por tal constatação. Era antes levado a iniciar uma teia de superstições poderosas que me acompanharam até o exílio e mesmo depois. A valsa seguia:

Esperança, morreste muito cedo
Saudade, cedo demais chegaste
Uma quando parte a outra sempre chega
Chorar? ... se lágrimas não tenho
Coração, por que é que tu não paras?
A taça do meu sofrer findaste
Inútil resistir se forças já não tenho
Tu sabes bem que ela é a minha vida
Meu doce e grande amor.

E eu via nessas palavras o anúncio de que já não havia possibilidade de ter esperanças e de que eu nunca mais veria meu apartamento de São Paulo (de fato, nunca mais entrei lá, e se entrasse, já nada encontraria do que foi sua decoração tão peculiar. Acreditava mesmo que ter cantado essa canção nas vésperas da chegada dos policiais devia ser agora interpretado como uma espécie de presságio ou mesmo conjuração. Afinal, essas alusões a torpor, sono e frieza não eram uma prova de que a letra da canção se referia a mim? Mas tentava em vão emocionar -me com a canção em si ou com a idéia da dádiva ao velho. Nem uma lágrima sequer começava a

se preparar em minha alma para que eu esperasse senti-la escorrer generosamente sobre meu rosto invisível.

Tentei a masturbação. Habituado a ela desde menino e não a tendo abandonado nem com o início - tardio de minhas relações com mulheres, nem mesmo depois de um casamento sexualmente mais do que entusiasmante para mim, considerei que, com alguns dias de cadeia, seria apenas necessário tomar a atitude deliberada de induzir-me rapidamente a um orgasmo. Bastaria, pensei, começar a pensar e a agir. Mas não consegui sequer uma ereção. Lembro que, assustado com a neutralidade tátil com que reagiam meus órgãos genitais ao manuseio - neutralidade que logo se transformava em dissabor, e que correspondia a uma indisposição do espírito para o prazer ou o desejo -, adiei por uma ou duas vezes a tentativa. Os dias que se seguiam não traziam nenhuma esperança de que meu corpo e minha mente pudessem se aproximar do milagre rotineiro do sexo, não mais do que daquele do pranto. No entanto, que bênção que seria não apenas poder ser arrebatado pela tristeza ou pelo prazer mas também - e talvez principalmente - ter a experiência física das lágrimas ou de uma ejaculação!

Parecia-me que eu seria salvo do horror a que fora submetido se sentisse jorrar de mim esses líquidos que parecem materializar- se a partir de uma intensificação momentânea mas demasiada da vida do espírito. De fato, o pranto e a ejaculação são, por assim dizer, vivenciados como um transbordamento da alma quando esta a um tempo se adensa e se expande, paradoxo interdito à matéria. Muitas vezes, depois de posto em liberdade, pensei nessa analogia entre o esperma e as lágrimas que me ocorrera por causa da situação vivida na cela da PE. É uma analogia que vai muito além da mera constatação de que se trata de duas secreções

corporais: excetuada esta última condição, tudo o que aqui foi dito sobre o choro e o gozo não pode ser aplicado, por exemplo, ao suor ou à urina.

Sem a graça do sexo ou do pranto, sentia-me como que seco de mim mesmo e apartado do meu corpo. A sensação de distanciamento que minha mente aprendera com a experiência do auasca sem dúvida contribuía para isso. Muitas vezes, através dos anos, tenho parado para considerar como foi arriscada e infeliz a circunstância de ter essa viagem alucinógena sido seguida tão de perto pela prisão. E medito sobre como isso é representativo - mesmo emblemático - da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contra-cultura. Esse é, com efeito, o pano de fundo do tropicalismo: foi, em parte por antecipação, o tema da nossa poesia.

Depois que saímos da cadeia, começamos a nos habituar com as notícias de amigos que eram levados de prisões para sanatórios ou vice-versa. Acompanhamos diversos processos de enlouquecimento e, como já contei, afastei-me definitivamente das drogas: escapara da loucura por um triz (fora salvo por meu pai, como contarei), não tinha condições de correr o risco. Na cela da PE, a consciência fria e estreita da qual eu tivera uma amostra na porta do prédio de Gil no momento da detenção, tinha se tornado para mim o único modo de ser eu mesmo. Dormia muito cedo à noite, era sempre acordado por soldados pela manhã, passava a manhã inteira sentado no cobertor com as costas contra a parede, e, no meio do dia, depois de empurrar goela abaixo algum pedaço de carne com inhaca e um feijão com gosto de poeira, adormecia outra vez por não sei quanto tempo, mas é certo que despertava com o sol ainda meio alto. O meu sono de

presidiário era um sono triste e infalível do qual eu emergia sem nenhum resíduo de sonho.

Lembro que o velho comunista da cela ao lado tinha planejado um brinde na passagem do Ano-Novo: ele tinha descoberto quem iria ficar de plantão na noite de 31 de dezembro e assegurava que, com a ajuda desse carcereiro de boa vontade, tomaríamos pelo menos um gole de vinho. Dei enorme importância a isso, uma vez que sempre me pareceu convincente a superstição familiar que nos manda permanecer acordados na entrada do Ano-Novo, caso contrário projeta-se como que uma sombra má sobre o período que se inicia. Sem propriamente me envolver com o aspecto sentimental da celebração, prometi a mim mesmo que ficaria desperto para salvar a minha vida ou, pelo menos, não deixar assegurada para o futuro a desgraça em que me encontrava. O mero fato de começar o ano na cadeia era o pior dos augúrios; entregar-me a isso no sono, sem esboçar nenhuma resistência, seria dar-me a mim mesmo por morto, ao menos para a vida que eu queria poder reconquistar.

Mas, por mais que eu me assegurasse de que não adormeceria, quando a planejada celebração se deu - pois ela se deu exatamente como o velho previra - eu estava num sono tão profundo que não atendi aos chamados de Gil, do velho ou do carcereiro.

Eram poucos os momentos em que podíamos falar uns com os outros, mas o velho sabia utilizá-los muito bem: no primeiro dia do ano de 69 eles me contaram tudo sobre a festa de réveillon que eu perdera. Não era pouca coisa: desde a infância, nunca passei a meia-noite de 31 de dezembro para 1º de janeiro dormindo, regra à qual voltei a ser fiel desde que fui posto em liberdade. Aquela

foi a única vez, em toda a minha vida consciente, em que isso se deu. O que me tornou ainda mais tristemente indiferente: não ter sido capaz de desferir um golpe, por mínimo que fosse, no que já se tornava uma quase perfeita desesperança, só fazia aumentar o desprezo (não há outra palavra) que sentia por mim mesmo. O curioso é que, depois que saí dali, criei uma memória do momento do brinde como se tivesse participado dele: tenho ainda hoje na lembrança imagens nítidas do copo com vinho tinto sendo trazido até mim pelo bom soldado cujo rosto não distingo por detrás das grades. O fato é que, agora, quando quero me consolar da minha reconquistada dificuldade de dormir, penso em como dormir quando não queria foi muito pior do que estar desperto quando quero dormir.

Quanto à minha quase -incapacidade de tolerar a comida servida no quartel, ao menos uma vez ela foi interpretada por algum oficial como uma tentativa de greve de fome: depois de ouvi- lo grunhir através da grade alguma coisa nesse sentido, esforçava-me para não deixar a carne e o feijão intactos. Greve de fome? - qualquer forma de resistência ou heroísmo era coisa que estava a distância infinita de minha mente reduzida ao imediato. Entre o chão duro e o puído cobertor verde-oliva escuro que me servia de cama viam-se alguns pedaços de jornal velho, rasgados e meio amarelados. No relativo entorpecimento a que me entreguei para não desesperar com a ausência de espaço (a solitária era exígua: creio que com as costas contra uma parede eu podia tocar com os pés a parede em frente), ou com a nenhuma perspectiva de futuro (ninguém ali sequer sabia que, no ato da prisão, nos tinham anunciado um interrogatório, e alguns sargentos ou tenentes que metiam a cara entre as barras da grade alta nos diziam, sem que nós lhes disséssemos nada, que todo preso

alega inocência), eu lia repetidas vezes, sem guardar na memória, trechos de frases desinteressantes, anúncios, manchetes vazias de sentido, fragmentos de noticias ou de artigos. Nada era sequer remotamente notável. Eu relia tudo num automatismo acrítico, sem nem mesmo me permitir pensar que aquilo pudesse ser entediante ou ridículo. Não sei descrever o mal-estar que me causou a leitura, feita ali mesmo, dentro daquela cela, alguns dias depois da consolidação desse hábito, da narração de ação semelhante no livro O estrangeiro, de Albert Camus.

Uma tarde vi a cara de um homem que me falava lá do alto da porta, da parte gradeada. (Agora lembro, com alguma segurança, que a porta era inteiriça do chão até mais ou menos a altura da minha cabeça, de modo que era necessário que eu me pusesse na ponta dos pés e esticasse o pescoço para poder ver algo do corredor por entre as barras). Ele falava com um desassombro surpreendente para quem se mostrava tão simpático comigo. Mas se ele não tinha medo, tampouco parecia ter muito tempo. Era um coronel do exército que estava preso por suspeita de subversão ou mera simpatia pelos comunistas. Ele me disse, um tanto ofegante, que, por ser militar graduado, tinha algumas regalias, podendo, entre outras coisas, circular pelo quartel. No entanto, não lhe seria permitido falar comigo ou com Gil, presos incomunicáveis. Tudo dependia de o oficial de dia ser seu amigo ou simplesmente tolerante. Queria me ajudar. Estava em contato constante com Ênio Silveira, o dono da Civilização Brasileira, a editora da esquerda intelectual. Enio também estava preso na PE da Barão de Mesquita, mas, se bem me lembro do que me disse o coronel, num andar acima do nosso, e em muito melhores condições. Ele tinha consigo muitos livros e, embora nos fosse proibido, a mim e a Gil (e seguramente também ao velho), ter livros na cela, ele, o coronel, me

traria, ou faria chegar a minhas mãos, clandestinamente, livros conseguidos por Ênio Silveira. Eu deveria lê-los fora das horas de refeição ou revista, quando eles deviam ser escondidos sob o cobertor. Esse coronel voltou pelo menos uma vez, trazendo nas mãos O estrangeiro, que ele me passou - sem dúvida com o auxílio do guarda - pela portinhola pela qual chegava a comida. O segundo livro foi depositado pelo mesmo processo, mas desta vez por um soldado que, furtivamente, me comunicou ter sido mandado pelo tal coronel e por Ênio Silveira. Era O bebê de Rosemary.

É impossível imaginar-se um par de livros menos apropriados para distrair um preso incomunicável do que esse. O tom frio de O estrangeiro, suas frases curtas e isentas que reproduzem uma visão a um tempo direta e distanciada, enfim, suas virtudes formais e estilísticas conseguiram extrair um verdadeiro entusiasmo de mim: o chamado prazer estético. É impressionante como isso tem vida própria e independente.

Eu podia alimentar minhas mais sombrias fantasias supersticiosas ao acompanhar o destino daquele homem dos afetos neutralizados, que mata por nada, lê repetidas vezes um pedaço de jornal numa cela de prisão, e torna-se estranho à sua própria morte; podia me assustar com a precisão com que algo do que eu mesmo estava vivendo era ali descrito: podia mesmo ver naquilo uma profecia de perpetuação inexorável da minha situação; mas a capacidade de admirar o texto como tal parecia ter força para perdurar em mim ainda que só me restasse um fio de razão. O bebê de Rosemary talvez tenha me feito mais mal. Com sua narrativa vivaz e convencional, talvez mais hollywoodiana do que o filme que veio a ser feito depois baseado nele, esse livro instigante resulta, mais do que numa metáfora para a

paranóia, num incentivo dos seus mecanismos. Nunca mais reli nem um nem outro livro desde que sai da prisão. Mas sei que O bebê de Rosemary, com seus apartamentos, suas competitividades de carreiras artísticas, seu glamour e suas descrições da adoração do mal em si, me fez mais supersticioso do que eu já era e do que eu já estava, inclusive influindo retrospectivamente na interpretação que eu dava a O estrangeiro. Essas leituras, no entanto, me divertiram e, ainda que fosse só pela intensificação do medo, fizeram o tempo passar.

Os banhos de sol a que, me diziam, todos os presos têm direito - e que, portanto, todos os presídios têm obrigação de propiciar - chegaram com certo atraso. Acompanhado por um soldado portando uma metralhadora sempre apontada para mim, deixei pela primeira vez a cela que já se me afigurava eterna. O maior trabalho que minha mente teve foi o de negociar com a excitação inevitável que esse fato produzia, aceitando pouco a pouco a evidência de que, apesar do alívio físico resultante da exposição a maiores e mais variados espaços, eu estava testemunhando antes uma reafirmação do confinamento - a prisão tinha aderido à minha pessoa, seguiria comigo por toda parte - do que uma verdadeira experiência de liberdade, mesmo relativa: me tiraram da cela por alguns minutos apenas para que me sentisse mais preso do que nunca. O soldadinho que caminhava a um passo de mim com sua metralhadora em permanente ameaça (eu sentia um medo estável durante todo o tempo em que o cano da arma apontava para mim) me pedia que não falasse, não parasse de caminhar, não me afastasse dele nem tentasse andar mais rápido, caso contrário seria obrigado a atirar em mim (ele também demonstrava medo no modo falsamente agressivo com que falava e no subtom

de súplica perceptível na frase: "Não me obrigue a fazer isso"). Era reconfortador, apesar de tudo, ver outras pessoas movendo-se sob o sol, entrando e saindo de portas, embora o fato de serem todos homens e fardados funcionasse como uma reafirmação a mais da prisão como tendo tomado conta de tudo, e do caráter de pesadelo que o mundo adquirira desde aquela madrugada em São Paulo.

Um outro homem sem farda passeava pelo pátio. Era, evidentemente, um preso: seu guarda armado o seguia de perto como o meu a mim. Forçando uma aproximação a que o soldado que o acompanhava se opôs com firmeza duvidosa, ele veio até mim e me dirigiu a voz, para grande nervosismo do meu guarda, que agora implorava que eu não falasse com o estranho: "Você não pode, eu tenho ordens de atirar". Só não entrei em pânico por causa da expressão segura e desdenhosa dessas ameaças que se estampava na cara do meu teimoso interlocutor. Ele me chamava pelo nome com desenvoltura e seus olhos pareciam dizer: "Ninguém vai nos matar, eu já conheço esses soldadinhos assustados, conversemos". Era Ênio Silveira. Seu desassombro me transmitiu não apenas a impressão de que ele era familiarizado com prisões e carcereiros: sua alta estatura, seus modos desembaraçados e elegantes, sua segurança, pareciam impor-se, por alguma força de classe, àqueles adolescentes fardados. Era como um adulto falando a crianças, mas, sobretudo, como o "doutor" falando a dois pobres-diabos. Perguntou-me se os livros tinham chegado a minhas mãos. Eu disse que sim e agradeci com o que creio (quase não creio) que tenha sido um sorriso. Ele sim sorria sem tensão visível. Foi a única vez que o vi. Ele se afastou acompanhado do seu guarda, deixando a impressão de que o tinha feito por deliberação própria e não por obediência ou medo.

Na verdade dirigiu um gesto sutil aos soldados que parecia querer dizer: "Muito bem, eu conheço as regras do jogo, é claro que não vou exagerar, o meu senso de medida me autoriza essas pequenas contravenções, já comuniquei ao meu companheiro as trivialidades que desejava comunicar, agora podemos seguir". O soldado que era responsável por mim mostrou-se muito mais nervoso do que o outro. Tanto quanto eu próprio me mostrava mais assustado do que o famoso editor. Alguns minutos depois eu estava de volta à cela.

Não sei se houve um outro banho de sol. Lembro do pátio grande (mas não muito grande), da luz intensa e do calor. E essas lembranças às vezes surgem independentes do encontro com Ênio, como se uma das sessões de caminhada tivesse sido dominada por esse incidente e a outra tivesse transcorrido toda em silêncio e observação. Talvez tudo tenha se dado numa única saída ao pátio interno. Se houve dois banhos de sol, não sei em qual dos dois eu e o velho da cela ao lado decidimos aproveitar a oportunidade para nos conhecermos visualmente. Agrada-me pensar que fui eu que ganhei coragem e, antes de ser levado para fora do corredor (ou, quem sabe, antes de ser reintroduzido na cela), pedi aos carcereiros que me deixassem ver o velho e falar-lhe de frente. Mas é mais provável que a sugestão tenha partido dele. Seja como for, os soldados atenderam ao nosso pedido, e eu vi a cabeça achatada e quase toda careca de um homem de olhos de índio que sorria discretamente para mim com esse ar cruamente sincero que faz com que nos nordestinos a bondade ou a ternura nunca pareçam piegas. Dava para ver que se tratava de um homem troncudo. É possível que tenha havido também uma oportunidade de, depois disso, eu vê-lo passar no corredor para seu turno de exposição ao sol. Talvez ele tivesse sido levado outras vezes para isso,

antes da minha primeira vez, e eu não tenha me dado conta: deitado no chão, sem saber da existência das caminhadas, eu não imaginaria que algo assim se passasse e, embora às vezes ouvisse diálogos entre guardas e presos, quase nunca me dispunha a esticar-me para olhar. Nessa vez em que sem dúvida nos vimos, não lembro o que nos dissemos. Mas creio que ele mencionou minha carreira de cantor, com agradecimentos pelas muitas vezes que cantei "Súplica", e de alguma forma deixou claro que esperava que eu não demorasse muito na cadeia, embora soubesse que ele próprio ainda tinha muito tempo de reclusão pela frente.

Julguei ver cumprir-se a boa previsão do velho quanto ao tempo que eu permaneceria na prisão quando um soldado chegou com minhas roupas e sapatos e um oficial ordenou que eu tomasse banho e me vestisse para ir embora. Não pensei que estivesse sendo libertado imediatamente, apenas considerei, com muito otimismo, que afinal eles me conduziriam para o interrogatório. Na verdade, essa idéia do interrogatório tinha se tornado uma obsessão, pois representava a única ligação com os últimos momentos de vida real que eu experimentara antes de entrar no pesadelo. De minha cela, podia ouvir que eles se comunicavam com Gil provavelmente dando instruções semelhantes às que me tinham dado. Tomei banho, vesti a roupa e, em pouco tempo, me encontrava ao lado de Gil, em algum lugar sob pilotis, de pé, costas contra a parede, esperando não sabíamos o quê. Nos disseram, com veemência, que, para o nosso próprio bem, não trocássemos uma só palavra. Escoltados por soldados e oficiais, Gil e eu tentávamos nos comunicar silenciosamente. Enviávamos interrogações e mensagens de apoio mútuo no sentido de manter a integridade mental e a paciência.

Por fim, jogaram-nos nos fundos de um camburão e bateram a porta com brutalidade, deixando-nos na total escuridão. O carro arrancou e, como eles tivessem disparado a sirene, aproveitei para tentar falar com Gil, certo de que não nos ouviriam. Ainda assim, cochichávamos. Na verdade, apenas repetimos as perguntas que já nos tínhamos feito sem palavras: aonde nos levarão?; haverá, afinal, um interrogatório?; o que será que está, de fato, acontecendo?; e, depois de rodarmos aos solavancos por muito tempo, onde será que estamos agora? O som da sirene era inacreditavelmente intenso e parecia sair de dentro de nós. Como era um ruído habitual da cidade, o qual sempre ouvíramos de longe como indicador de que se transportava um ferido, um bandido ou um enfermo, ser chacoalhado dentro do ventre do monstro que produz tal gemido, e, ainda por cima, na mais completa escuridão, fazia-nos sentir como se estivéssemos no coração do mal - e pela primeira vez pensei em como seria doloroso para os membros de uma boa família ter seu filho ou irmão preso por algum crime. Pensei em meu pai e minha mãe. Em como eles, embora com certeza não se envergonhassem de mim, sofreriam se soubessem que eu estava rodando as ruas da cidade do Rio de Janeiro dentro de um carro de polícia com a sirene em estardalhaço penoso e constante.

Quantos pais de família estariam andando pelas calçadas à beira das ruas por onde o camburão passava! E quão longe tantos deles sentiriam que suas vidas estavam daquele som estridente e queixoso em cujo núcleo inescrutável eu agora me encontrava instalado! Meus olhos se esbugalhavam na escuridão à medida que a viatura avançava, entre freios bruscos e arranques ruidosos. Gil e eu desistimos de falar. A inexplicável demora da barulhenta viagem nos fazia imaginar que os

policiais estavam rodando sem rumo apenas para nos meter medo. Não lembro de ter comentado isso com Gil nesses termos, nem de tê-lo feito depois da volta à liberdade, mas tenho certeza de que Gil pensava exatamente a mesma coisa que eu. Sentíamos medo. O carro em que estávamos não era do exército nem da Polícia Federal. Talvez pertencesse à Polícia Militar. É mais provável que fosse da Polícia Civil, pois lembro de dois ou três homens à paisana tomando os assentos da frente. Isso dava a impressão de que qualquer coisa podia acontecer conosco sem que ninguém se desse conta. Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantas polícias envolvidas, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados num inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grito dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício. Em breve, com efeito, se multiplicariam no Brasil os casos de desaparecidos, e cada vez um número maior de pais de família teriam seus filhos em situação semelhante à nossa, ou bem pior. Fomos despejados num outro quartel da PE, na vila militar que se encontra no distante subúrbio de Deodoro, o que talvez explicasse a viagem demorada, embora não fosse suficiente para justificar o tortuoso do caminho percorrido. De todo modo, não lembro com clareza a chegada à vila. Não fomos entregues pelos paisanos aos nossos novos hospedeiros militares à porta de um edifício, mas em algum descampado do terreno pertencente a um quartel. Foi a única vez que nos trataram com alguma violência física: algemados com as mãos para trás, levamos alguns empurrões e trancos enquanto nos apressavam o passo. As algemas foram retiradas, não sei por quê, antes que entrássemos no quartel. Era um complexo de edificações modernas de um só andar, cujo prédio principal, onde se encontravam as celas, me lembrava o Ginásio Teodoro Sampaio, onde

eu estudara em Santo Amaro. Como tinha acontecido na PE da Barão de Mesquita, disseram que tirássemos as roupas, conservando apenas as cuecas tipo sunga que usávamos, e nos conduziram para as celas. Só que dessa vez eram xadrezes grandes, onde vários outros já se encontravam presos. Os soldados me puseram no primeiro xadrez do corredor e seguiram com Gil para um imediatamente ao lado. Experimentei uma emoção de que não me sabia mais capaz, ao ver outras pessoas em situação bastante próxima da minha para que pudéssemos falar em pé de igualdade. E essas pessoas não tinham o ar desesperado ou sonâmbulo que já devia ser o meu. Creio que não chorei, mas era como se tivesse chorado. Abracei nervosamente muitos deles como se estivesse reencontrando amigos, embora fossem pessoas que eu nunca tinha visto antes. Eles reagiram com compreensão e naturalidade, correspondendo aos abraços e dizendo o que lhes fosse possível para me acalmar. Eram todos aparentemente mais moços do que eu. Um deles, demonstrando espírito de liderança, propôs que rezássemos um terço em conjunto e, para isso, nos dispôs em círculo no meio do xadrez. É o único companheiro de prisão de quem fiquei amigo mas de cujo nome não esqueceria mesmo se isso não acontecesse - e ele não tivesse se tornado um grande ator e ainda maior agitador cultural do Rio de janeiro dos anos 70 em diante: é que ele tinha sido batizado e registrado com o inesquecível nome de Perfeito Fortuna. Em sua maioria, os garotos com quem eu dividiria de agora em diante aquela cela eram de uma associação católica de bairro ligada a algum padre de esquerda. Me senti muito reconfortado com a idéia da oração coletiva: era um modo ritual de eles dizerem que estávamos juntos e que, assim, podíamos fazer alguma coisa. Mas a oração mal começou. Um sargento ou tenente que ouvira o som das vozes rezando veio

enfurecido, ordenou ao soldado que abrisse a porta gradeada, entrou no xadrez, e, aos palavrões, arrebatou o terço da mão do nosso líder. Isso me fez retroceder de maneira dolorosa ao estado de abulia do qual acreditava estar começando a poder sair. Aquele bando de jovens usando apenas cuecas mínimas e sem saber ao certo o que estava se passando com eles, jogados numa cela quente como um forno, tinham readquirido momentaneamente, por meio do ritual do rosário, uma dignidade humana, uma compostura que a brutalidade do militar destruíra em poucos segundos. Os rapazes, no entanto, resmungaram indignados, segredando uma fúria contra o tirano que, se não chegava até ele, reforçava o moral do grupo ofendido. Alguns deles, percebendo que eu tinha sido atingido especialmente pela agressão, tentaram me consolar e encorajar dizendo que não me assustasse, que aqueles babacas eram assim mesmo mas nós sempre acharíamos meios de manter nossa integridade.

Ficamos pelo menos mais uma semana nesse segundo quartel da PE. Como na primeira semana, não vi Gil nem uma vez. E, diferentemente do que acontecia (ou foi dito que aconteceria) no quartel da Barão de Mesquita, não havia banhos de sol. Era janeiro no Rio, pior, na baixada da Zona Norte da cidade, o que significa um calor de ficção científica. A água do único chuveiro que usávamos parecia aquecida artificialmente, mas nós sabíamos que isso se devia somente à ação do sol sobre o tanque. O banheiro aqui era um pequeno cômodo independente, com um chuveiro, uma pia e um vaso sanitário, anexo ao xadrez propriamente dito, do qual se separava por uma porta que, naturalmente, não se podia trancar. Soube pelos meus companheiros que, no xadrez ao lado, Gil estava na companhia de vários escritores e jornalistas famosos. Entre estes, Ferreira Gullar era particularmente

querido por sua capacidade de encorajar, seu senso de solidariedade e seu talento para encontrar soluções inventivas mesmo naquela situação tão pobre de possibilidades. Um garoto que tinha sido transferido do xadrez deles para o nosso (um magrelinho de óculos cujos olhos de japonês e audácia quase suicida no trato com os militares lhe valeram o apelido de Sumidinha, numa referência a um ex-preso, este um nisei de verdade - ou seria isso um trocadilho cujo humor não alcancei? -, de nome Sumida, de quem se dizia ter sido assassinado pelos militares) falava de Gullar com os olhos cintilando de admiração. Ele me informou sobre um mecanismo, idealizado e construído por Gullar, que tornava possível a comunicação escrita entre os dois xadrezes, através de um sistema de cordões que passava bilhetes de um lado para o outro por cima do tanque de água que servia aos dois banheiros. A caneta (conseguida com uma astúcia cujos detalhes eu não conheci) e os papéis (subtraídos à ração de papel pardo que substituía o papel higiênico) ficavam escondidos em cima de um muro rente ao tanque, junto aos cordões, e, toda vez que se fazia necessária uma comunicação, um preso entrava no banheiro enquanto os outros guardavam a grade para avisar no caso de algum oficial ou soldado se aproximar. Havia um sinal de batidas na parede para anunciar o envio de um bilhete, e havia um outro sinal para alertar sobre a chegada de um militar. Gil nunca me mandou nenhum recado, nem eu a ele. Um dia chegou para mim um bilhete do jornalista Paulo Francis, perguntando se eu tinha notícias de Ênio Silveira. Respondi prontamente, informando de maneira sucinta sobre seu bom estado de saúde e sua solicitude em enviar-me livros. Sumidinha também nos contou que havia um homem com problemas de locomoção que tinha sido literalmente despejado de uma cadeira de rodas dentro do xadrez por ser um homônimo do escritor Antônio Callado, contra

quem havia uma ordem de prisão. Apesar da insistência dos outros presos em dizer que aquele homem não era o escritor Callado, que eles todos conheciam bem, os militares o mantiveram ali por alguns dias supondo que os colegas negavam-lhe a identidade por pena. O verdadeiro Antônio Callado chegou ao quartel da PE da Vila Militar enquanto ainda estávamos ali e , assim, seu desafortunado xará foi libertado.

Tão marcante quando rememoro o momento da detenção, a escova de dentes - que deve ter me acompanhado durante todo o período – parece ter sumido da minha lembrança dos dias em que estive preso. Por mais que me esforce, não consigo lembrar de mim mesmo escovando os dentes em nenhuma das três celas em que vivi por dois meses. Tampouco tenho lembrança de ver meus companheiros da Vila Militar o fazendo. Não tenho dúvida de que escovava os dentes diariamente, desde o primeiro dia na Barão de Mesquita. Mas não sei sequer como foi tratada a questão da escova nos momentos em que, ao chegar a cada um dos três quartéis por onde passamos, nos despojavam de todos os nossos pertences e roupas.

Eles nos mandavam tirar os relógios, as carteiras com o que houvesse de dinheiro e documentos, e, por fim, as roupas, com exceção apenas das cuecas mínimas, tipo sunga, então ainda uma novidade (e, no entanto, todos os rapazes do meu xadrez usavam-nas igualmente, sem nenhum caso de preferência pelo que a essa altura se começou a chamar de "cueca samba-canção" - embora esta devesse ser encontradiça no xadrez de Gil, cheio de homens mais velhos). Quanto às escovas, certamente as trouxéramos de casa nos bolsos, mas não lembro de receber a minha de volta quando lhes entregava a camisa, ou de, por exemplo, caminhar para dentro da

cela quase nu com uma escova na mão. Tampouco sei o que fazia com a escova cada vez que deixava um quartel, nem mesmo o que fiz com ela ao ser solto. O modo como nossa memória seleciona é curioso. Claro que não lembramos "tudo". Mas no caso de um cotidiano tão empobrecido, por que esquecemos tão totalmente mesmo a experiência de algo que, com absoluta certeza, sabemos que se deu? Sem dúvida minha mente criou mecanismos para se defender, e essas amnésias específicas devem ter desempenhado um papel nesse processo. Talvez os gestos meramente automáticos de todo dia tenham sido esquecidos à medida mesma que se realizavam. Estou certo de que escovei os dentes todos os dias em que estive preso, mas o fiz num tal grau de entorpecimento que nada ficou em mim que pudesse trazer de volta uma imagem ou uma sensação que o confirme. Do mesmo modo, nunca consegui lembrar com segurança se havia ou não toalha de banho, fosse na solitária, fosse no xadrez. Estou quase certo de que na Vila Militar, onde éramos tantos, não tínhamos toalhas para nos enxugar depois do banho. De resto, isso não era necessário, uma vez que o calor era tão intenso que mal saíamos do chuveiro já nos sentíamos secos. Lembro de sentir a cueca, que vestia sobre o corpo molhado, secando em contato com a pele. Mas não sei se se pode confiar nessas lembranças: eu não estava suficientemente desperto ou lúcido no momento mesmo em que realizava esses atos para guardar deles uma idéia precisa.

Desse modo, apesar de me sentir consideravelmente mais animado do que na solitária, meu sono continuava irresistível. Não que se possa dizer que eu estivesse menos infeliz. A presença de outros rapazes com quem podia conversar representava um alívio depois de uma semana sozinho. É verdade que de vez em quando nos

diziam que não nos era permitido conversar. Mas todos - presos e carcereiros – sabíamos que uma tal proibição era praticamente impossível. As vezes, quando estávamos falando alto, um sargento gritava para que nos calássemos. Perfeito Fortuna, que reagia com humor a qualquer tipo de agressão, não se intimidava com tais gritos e encenava números musicais e monólogos teatrais, improvisando figurinos com os lençóis. (Pois havia lençóis e colchões espalhados pelo chão, e pelo menos uma cama sobre a qual revezávamos). Ora ele era um galã, ora uma vedete. Muitas vezes cheguei a rir. No entanto, aquela subvida se arrastava sem esboçar uma solução: ninguém falava em interrogatório. Além disso, nos dias de visita, todos podiam sair da cela para falar com seus familiares na varanda ou na sala grande da entrada, menos eu e Gil: continuávamos incomunicáveis. Os meninos, ao deixarem o xadrez para as visitas, tentavam me consolar com palavras carinhosas. Eu ficava sozinho na cela enorme. Nem isso me fazia chorar.

Um detalhe terrível me levou às lágrimas inúmeras vezes quando lembrado depois que fui solto: as discussões de Dedé com os oficiais nas tentativas que ela fez de falar comigo nesses dias de visita, e que eu ouvia estarrecido de dentro da cela, sem que ela soubesse que eu podia ouvir. Ela insistia em me ver, respondendo com ira e coragem às ameaças dos militares que nem sequer lhe confirmavam minha presença ali. Eles não sabiam - nem eu, é claro - como ela havia descoberto meu paradeiro. Ela alegava que não sei que autoridade lhe assegurara o direito de me visitar. Aparentemente, alguém lhe prometera isso, mas ninguém dera uma ordem nesse sentido aos meus hospedeiros. Ao menos uma vez percebi que ela estava chorando enquanto falava com os oficiais. Ouvir a voz de Dedé, aquele timbre cheio de confusão e verdade, aquela emissão em carne viva - e

ouvir-lhe a voz sem poder ver-lhe o rosto, tocar-lhe a pele ou lhe dar resposta -, era para mim, nas circunstâncias em que me encontrava, uma experiência dilacerante: sem ser capaz de tirar-me totalmente do estado de loucura a que fora levado, aquela voz, vinda do passado remoto e inconvincente que eu guardava na memória, tinha ainda o poder de me enternecer. E esse enternecimento desequilibrava a letargia que era minha proteção. Eu sentia o ímpeto de abraçar e beijar, cheio de gratidão, aquela mulherzinha que era minha e que existia e que era a fonte de todo o bem possível e que estava a poucos passos de mim sem me saber tão próximo, apenas uma parede nos separando. A primeira vez que, sozinho na cela, reconheci sua voz, assustei-me e descri. Agora que a repetição teimosa confirmava-lhe a realidade, eu, embora me mantivesse imóvel, não sabia o que fazer para conter o impulso de sair dali, de libertar-me das paredes e das restrições, de espernear contra minha desgraça. Dedé, chorando em voz alta dizia aos militares que voltaria no próximo dia de visita, com a certeza de que então haveria uma ordem de permissão para nosso encontro. E a ponta dessa esperança me mantinha inerte, me dava forças para adiar o descontrole iminente. Alguns minutos depois, meus companheiros de xadrez voltavam com doces caseiros que me ofereciam, e me davam noticias de Dedé. Eles a viam, mas não podiam lhe dizer nada, nem mesmo que eu estava de fato ali. Ela própria tomou a iniciativa de mandar recados e pedir noticias através de familiares dos outros presos, mas esse expediente foi pouco usado, pois em poucos dias seríamos transferidos uma outra vez.

Meu sono continuava irresistível, mas não igualmente freqüente. Mesmo antes dessas tardes em que eu ouvia a voz de Dedé, o estímulo que eu encontrara no mero fato de ter companhia era suficiente para fazer uma

diferença quanto a isso. É possível que eu dormisse tão cedo quanto na solitária, mas creio que a sesta já não era infalível. No entanto, como já disse, vários fatores de depressão contribuíam para a perpetuação do torpor, o primeiro deles sendo, é claro, a ausência de qualquer sinal de que nossa situação pudesse se resolver. Na solitária eu já tinha desistido até mesmo de pensar em me masturbar: as tentativas me deixaram amedrontado. Aqui no xadrez da Vila, além de tudo eu não estava sozinho: não havia desejo nem oportunidade para a masturbação. Um dia um dos rapazes do xadrez afirmou, numa conversa de que todos participávamos, que os militares punham uma "substância broxante" em nossa comida. Hoje penso que isso devia ser um mito consolador. Pelo menos o foi para mim: tomei -o como uma explicação satisfatória da total inapetência sexual a que me via reduzido.

Com efeito, depois de quinze dias sem sexo, eu não tinha tido nem mesmo uma polução noturna. Mas tenho razões para crer que já não dormia tão profundamente durante a noite. Uma terceira cela era reservada para os presos comuns. Todos nós, presos políticos, sabíamo-nos sob a proteção de uma ordem de não-agressão física a que, por vezes, alguns oficiais se referiam com desdém e impaciência. A irritação com essa ordem não raro se manifestava em sessões de humor negro, com algum oficial, apontando o cano do revólver para dentro do xadrez, num protesto contra a benevolência de seus superiores, a dizer: "Se fosse por mim, eu metia logo bala em vocês". (Sumidinha, no seu jeito temerário, desafiava o tenente ou capitão a fazer o que ameaçava). Os presos comuns não se beneficiavam dessa benevolência. Podia-se também verificar uma alta rotatividade no terceiro xadrez: presos chegavam durante a noite, outros entravam e saiam no mesmo dia, vários passavam de

saída pelo corredor sob as ameaças dos carcereiros que os aconselhavam a não mais se arriscar a aparecer diante deles na rua. Dizia-se tratar-se de ladrões e contraventores das redondezas da Vila, pequenos criminosos da Zona Norte. As vezes eu era acordado no meio da noite por gritos horrendos vindos do corredor. Eram surras intermináveis e, mais de uma vez, ouvi as vozes dos verdugos pedirem com urgência a "padiola". Essas vozes por vezes pareciam surpresas com o resultado dos maus-tratos. De uma feita, pelo menos, tive a quase-certeza de que a vitima tinha morrido. Alguns dos meus companheiros de cela insinuavam que tudo aquilo podia ser encenação para nos amedrontar. Mas tal insinuação não era convincente. Outros alimentavam o ódio aos algozes considerando que aquela gente pobre podia ser espancada e mesmo assassinada ali sem que ninguém tomasse conhecimento. De fato, desde essa experiência na PE da Vila Militar, passei a ter uma idéia diferente da sociedade brasileira, a ter uma medida da exclusão dos pobres e dos descendentes de escravos que a mera estatística nunca me daria. Mas seriam sempre realmente de presos comuns os gemidos infernais que ouvíamos nas noites da Vila Militar? A longa duração de algumas dessas sessões de tortura de que éramos testemunhas auditivas me leva a supor que talvez, durante a noite, fossem trazidos alguns militantes de quem se queria arrancar confissões importantíssimas.

Talvez, no entanto, essas demoras se devessem ao sadismo puro e simples dos militares daquele quartel. (Sem dúvida eles se vangloriavam disso: lembro do misto de orgulho e inveja com que se referiam aos mais temidos entre eles, os "catarinas", como são conhecidos os soldados altos e louros, descendentes de alemães, provenientes dos estados do Sul do país, sobretudo de

Santa Catarina, de onde lhes advinha o apelido, famosos por sua intransigência e pelo seu fanatismo). Fosse como fosse, os gritos me acordavam. Penso que os mesmos sons, se ouvidos na solitária, não teriam invadido meu sono de chumbo (alguns rapazes no xadrez não despertavam durante essas macabras sessões noturnas). Hoje, no entanto, impressiona-me mais o fato de que eu voltasse a adormecer com facilidade, uma vez silenciados os urros. Sem dúvida, aqui na Vila Militar eu estava menos letárgico do que na Barão de Mesquita, mas se os chamados para o réveillon não me tinham despertado ali como os gritos de dor o faziam agora, talvez isso se devesse mais à natureza dos sons do que à sua intensidade: os gritos dos torturados produziam medo. Os que acordávamos, primeiro calávamo-nos assustados e em seguida trocávamos cochichos indignados, para depois voltarmos a dormir sem uma gota de doçura na alma. Havia, de todo modo, um pouco de vida durante a noite. Um sinal intermitente de vida horrenda, que me fazia despertar no dia seguinte como quem estivesse voltando de um pesadelo para dentro de outro pesadelo.

Um dia pensei que ia morrer. Um soldadinho tinha vindo até a grade do xadrez e ficado olhando para mim com uma expressão de medo e pena. Parecia nitidamente saber de algo horrível que estava prestes a me acontecer, sobre o que ele não me podia dizer nada. Em pouco tempo ele próprio obedecia a uma ordem de abrir a porta gradeada para que eu seguisse um oficial e um sargento que me levaram para o largo alpendre por onde eu entrara no dia da chegada ao quartel. O oficial mandou que eu andasse na frente e não olhasse para trás. O grupo formado pelo oficial e pelo sargento, mais um soldado que apontava sua metralhadora para mim, me conduziu para fora do edifício, e, tendo recebido

ordem de virar à esquerda, logo me vi ao ar livre, andando ao longo de uma estrada ladeada por algumas edificações menores à minha direita, também pertencentes ao quartel. Pareciam casinhas brancas, quase todas de portas fechadas. Eles falaram muito pouco, e não lembro de nada do que disseram. Mas ainda posso experimentar a sensação que me causava o tom solene que todos eles davam ao que quer que fosse acontecer. Era evidente que não me levavam para um interrogatório. Era mesmo indubitavelmente perceptível que iam fazer alguma coisa física comigo. Eu podia ler no ritmo dos atos e das falas de todos, no próprio desenrolar do caminho à minha frente, que eles iam fazer algo drástico com meu corpo.

Eu sabia que não se tratava de sexo, nem tortura, nem mesmo uma surra: era evidentemente uma coisa simples e limpa – um gesto só - a que eles davam um ar pomposo mas não denso o bastante para que eu pensasse que iam me matar. No entanto, foi exatamente isso que pensei, quando, no trecho final da alameda, onde já não havia senão uma porta aberta numa última casinha, o oficial ordenou que eu parasse e não olhasse para trás. O azul do céu estava embaçado por aquela névoa parda que faz com que, no verão do Rio, o ar não pareça bom nem para respirar nem para ver mas que por isso mesmo amamos, pois assim reconhecemos o verão do Rio. Parei em obediência à ordem, e senti como que um soco gelado dentro de minha barriga, no centro do meu corpo, e de repente minhas pernas não existiam. Não caí, contudo. Esperei um tiro. Mantinha-me de pé com uma firmeza digna que não correspondia ao desfalecimento que só eu sabia estar sentindo. O oficial mandou que eu virasse à direita e entrasse na casinha cuja porta estava aberta. Era a barbearia do quartel. O

barbeiro já estava com a tesoura e a máquina nas mãos para derrubar minha famosa cabeleira.

A indiferença que demonstrei - e que decepcionou os meus algozes - se devia ao fato de a imensa alegria que senti quando vi que não ia morrer, ter sido empanada pela constatação do ridículo deprimente de tudo aquilo. Os oficiais perderam o tom solene e não encontraram o tom cômico ou ríspido que erraticamente procuravam. O medo que senti e a felicidade momentânea a que ele deu lugar tinham sido igualmente controlados por dispositivos de emergência que, sem que eu tivesse poder consciente sobre eles, eram acionados em mim. Além disso, por significativa que minha cabeleira fosse - nós, os tropicalistas, fomos pioneiros do cabelo selvagemente grande no Brasil, um passo adiante do modelo Beatles da jovem Guarda de Roberto Carlos, e estávamos em janeiro de 69 e eu não cortava o cabelo desde 67 -, na prisão eu nem me lembrava que tinha cabelo comprido (nem mesmo estava certo de ter uma carreira de cantor popular). Assim, a expectativa dos militares, que os tinha levado a assumir a atitude pomposa da caminhada, se devia a algo que, para mim, não estava em cogitação: o corte do cabelo era, para eles mas não para mim, um assassinato simbólico. Se eu tivesse pensado em cabelo, teria imediatamente adivinhado o que ia se passar, e não teria tido medo de que me matassem. Num nível muito alto e sutil, tinha se dado um diálogo totalmente equivoco entre mim e aqueles militares imbecis.

O barbeiro (em minha memória ele não estava fardado) percebeu logo que não havia espaço para o humor, mas demonstrou muito maior firmeza e independência do que os oficiais. Senti uma ponta de carinho por ele - afinal ele significava a vida para mim naquele momento -, e lembro

que trocamos algumas palavras com bastante calma. Não sei se tive coragem de pedir-lhe que guardasse meus cachos que caíam pelo chão. mas o fato é que Dedé até hoje afirma que no primeiro dia de visita depois desse episódio, Perfeito conseguiu fazer chegar a suas mãos um embrulho com meus cabelos. Ela e eu sabíamos que, na tradição religiosa afro -baiana, somos aconselhados a reunir todo o cabelo que cortam de nós para jogar no mar. Dedé tem disso tudo uma lembrança muito vivida, pois quando, impedida de me ver, recebeu o embrulho com os meus cachos, foi sua vez de julgar que tivessem me matado. Também é inesquecível para ela o momento em que, longe de mim, jogava meu cabelo no mar. Mas eu mesmo não tenho noção de como essa transação se deu. Só lembro vagamente de que se falou nisso na barbearia, ou na cela, não sei em que grau de clareza, e estou certo de que, enquanto estava na Vila Militar, não tive conhecimento dos resultados. O que nunca esqueci foi o rosto do soldadinho - aquele que certamente sabia o que ia acontecer - chorando silenciosamente ao me ver voltar ostentando um corte de recruta.

A única outra vez que saí daquela cela antes de deixar para sempre a PE da Vila Militar (ali nem se falava em banho de sol), pensei que finalmente se tratava do interrogatório. Na verdade, embora aquilo não fosse ser o interrogatório, foi, de todo modo, um interrogatório. Creio que o oficial de dia tinha saído, e o sargento que o substituía resolveu vir me chamar. Eu nem mesmo sabia qual a sua patente: quando o vi aproximar-se da grade e ordenar que a abrissem para eu sair, julguei que ele fosse um oficial. Ele me fez atravessar o pequeno pátio sob pilotis e me introduziu numa sala mobiliada como um escritório, com uma mesa de trabalho cheia de papéis, uma cadeira de chefe encosta da à parede por trás da

mesa e,de frente para a outra,uma cadeira comum em que ele me ordenou que sentasse. Depois de sentar-se ele próprio na cadeira de chefe, começou a encarar-me com ar de ira e desprezo e, por fim, começou a falar. Era um homem atarracado e corpulento, vermelho, alourado, e vi imediatamente que se tratava de um completo boçal. Ele fez algumas perguntas sobre nossa participação em passeatas de estudantes, num tom de repreensão que logo deixou claro que aquilo não era para valer. Essas primeiras perguntas não esperavam respostas: o sargento estava simplesmente ralhando comigo. Pelos modos de diretor escolar que ele assumiu via-se que seu principal interesse ali era brincar de autoridade.

Ele próprio revelou que era um sargento e que tomara a iniciativa de me interrogar porque não admitia certas coisas. Por exemplo: eu era amigo daquela corja que montou a peça Roda viva? Respondi que conhecia mais ou menos muitos dos envolvidos. Ele queria saber se eu achava aquilo certo. "Como assim, 'certo'?" "Você acha que a gente pode admitir aquela putaria com a Virgem Maria?"

Fui tomado de certa indignação, mas consegui escondê-la completamente. É que suas palavras me fizeram lembrar do dia :em que cheguei e vi um terço ser arrebatado aos palavrões das mãos de garotos que queriam rezar, e considerei igualmente desrespeitoso que aquele idiota trouxesse a palavra puta ria para perto do nome da Virgem: pareceu-me que ele não acreditava e, em seu intimo, nem mesmo respeitava as representações religiosas, e, no entanto, não se pejava de agredir os que, amando muito mais a simbologia - e os princípios - do cristianismo, não se submetiam à hipocrisia que ele guardava como um cão. Ele próprio se

encarregou de responder em meu lugar, confirmando minhas suspeitas: "Botar Nossa Senhora de bobs na cabeça!... Eu não acredito em porra nenhuma de religião, mas, um negócio desse não pode. Vocês acham que as famílias vão ao teatro pra ver isso?". Algo de minha indignação precisou aparecer. Respondi-lhe que eu acreditava em Nossa Senhora, mas não tinha achado aquela cena ofensiva. Dizer que eu acreditava não era de todo mentira: como já disse, vivia um enfrentamento de minha religiosidade, a qual teve raízes marianas. De qualquer modo, me sentia ali representando os garotos católicos que estavam presos no mesmo xadrez que eu e que, justamente por crer no cristo e na Virgem, não aceitariam a intolerância do militar para com o espetáculo teatral.

Roda viva, a primeira peça que meu colega compositor Chico Buarque escreveu, tratava da ascensão de um astro da música popular e da inautenticidade e ridículo que isso envolve. Era o que antigamente se chamaria uma "obra de juventude", no sentido de que era um tanto ingênua. Mas não deixava de ser interessante que tivesse sido escrita por um excelente compositor que nada tinha de inautêntico na gênese ou no desenvolvimento de sua carreira ainda iniciante. O que a transformara nem acontecimento de grande impacto, porém, fora a direção que José Celso Martinez Corrêa lhe imprimira. Sendo seu primeiro trabalho depois da virada que representou sua montagem de O rei da vela de Oswald de Andrade, Roda viva levava às ultimas conseqüências o estilo violento e anárquico inaugurado por Zé Celso. Mais identificado com o artista pop que o texto criticava do que com a crítica que o texto lhe fazia, mas, ao mesmo tempo, levando essa crítica aos seus extremos, ele fazia da peça de Chico Buarque ela própria um ritual pop e uma oportunidade de revelar os

conteúdos inconscientes do imaginário brasileiro - e do Zeitgeist. Essas revelações não poupavam nada nem ninguém, fossem os personagens da peça ou os espectadores reais que assistissem a ela. O jovem ídolo de massas retratado na peça tinha uma mulher mais honesta do que seus fãs e seu empresário, e essa mulher, em meio à enxurrada de imagens cambiantes que se sucediam no palco (e que de nenhum modo obedeciam às indicações do texto), transfigurava-se brevemente numa espécie de madona, sem, contudo, tirar os rolinhos de cabelo de dona de casa. Essa era a cena que o sargento tinha elegido para justificar o ódio que os militares nutriam por Roda viva - e que os tinha levado, em São Paulo, a invadir uma apresentação e agredir fisicamente os atores e parte do público, tirando assim a peça de cartaz. Isso não tinha sido uma ação oficial. Na verdade o exército nunca admitiu - e eu próprio, que atribuíra o atentado ao grupo terrorista de direita Comando de Caça aos Comunistas, não imaginava - que militares estivessem envolvidos nesse episódio. Mas o sargento tinha me chamado ali atendendo a um desejo que pareceu realizar-se melhor quando ele resolveu me confidenciar: Eu estava lá. Eu fui um dos que desceram a porrada naquele bando de filhos da puta.

Minha indignação teve que submergir. Roda viva não explicitava considerações políticas. Seu escândalo nascia da selvageria de sua linguagem cênica. Numa cena que se dava em meio à platéia, um coro de atores representava a turba fanática que queria tocar no seu ídolo. Zé Celso levava a ação dos fãs até o canibalismo e, como que de dentro do corpo do cantor que tinha desaparecido sob a multidão, surgia um fígado de boi que um dos admiradores erguia na mão crispada, não raro respingando de sangue verdadeiro os espectadores

que estivessem sentados nas poltronas do meio, junto ao corredor. Estilizações de imagens reconhecíveis da publicidade ou do cotidiano, da TV ou da religião, se seguiam de cargas de presença física que eram sentidas como a ameaça de uma nudez corporal que não quer ser planejadamente erótica nem decorativa, mas real, palpável, simplesmente carnal. Em suma, era tudo com que nosso trabalho, meu e de Gil - dos tropicalistas -, se identificava. Aquele sargento estava me dizendo que nossa prisão se devia exatamente às mesmas razões (ou desrazões) que o levaram a espancar o elenco de Roda viva - e que ele queria que eu soubesse que ele sabia disso. Depois eu me orgulharia de que o tropicalismo tivesse encontrado essas provas de seu poder subversivo. Afinal a conversa do sargento revelava que - como eu tantas vezes tinha tentado convencer nossos opositores nós, os tropicalistas, éramos os mais profundos inimigos do regime. Mas, ali na salinha da PE, não tive forças para me orgulhar: senti medo. Medo e um enorme cansaço. Eu descobrira o sentido da nossa prisão ao mesmo tempo que ficara sabendo, num diálogo tão exaustivo quanto um interrogatório, que dificilmente haveria interrogatório, pois estávamos presos sem que ninguém soubesse ainda por quê, nem para quê. Teria que voltar para a cela sem nenhum esboço de definição do meu futuro.

Os dias que se seguiram foram desoladores. O xadrez, que estivera tão cheio que, por vezes, não podíamos estar todos deitados ao mesmo tempo com o mínimo de conforto, foi se esvaziando pouco a pouco. Os garotos foram sendo libertados e eu terminei ficando sozinho, ao menos por um dia e uma noite, mas creio que mais, e de novo achando que o tempo não existia.

O translado do quartel da PE para o quartel dos Pára-Quedistas do Exército foi breve e sem incidentes. A área do PQD - abreviatura com que o batalhão de pára-quedistas é conhecido entre os soldados -, também na Vila Militar, se encontra a não muitos quilômetros da área da PE, e fomos transportados num jipe ou caminhonete do exército, podendo ver o caminho e sentir o vento quente pela janela. A única novidade surpreendente foi que, ao chegar no quartel que me abrigaria, fui separado de Gil, que seguiu na viatura. Depois fiquei sabendo que ele tinha sido levado para um outro quartel do PQD, mas quando nos separaram senti medo de não vê-lo nunca mais.

Lembro do portão dando para uma subida com edificações brancas de diversos tamanhos, a maior delas no topo dia ladeira. A cela que me estava reservada ficava embaixo, na entrada, junto à guarita. Eu iria ficar sozinho nela, mas não se pode chamá-la de solitária, pois, diferentemente daquela da Barão de Mesquita, essa aqui tinha uma cama com lençóis e travesseiro enfronhado, e o banheiro era um cômodo independente, com vaso e chuveiro a uma razoável distância um do outro, além de uma pia limpa. Acho também que havia sabonete. Uma porta de grades de ferro separava essa esquálida suíte, quente como uma fornalha, duma ante - sala que dava para a entrada do quartel e estava sempre guardada por um soldado. No que dizia respeito à minha guarda, esse soldado obedecia a um sargento que sempre estava por perto, esse sargento obedecia ao oficial de dia (em geral um tenente) que, por sua vez, obedecia ao major comandante do quartel. Não deixou de representar um alívio considerável sair da Polícia do Exército e cair no PQD. Esta tropa, tal como a outra, era considerada "de elite", mas por razões diferentes. E não se pode imaginar uma rivalidade maior do que a que

havia entre as duas. Embora ouvíssemos os gritos do que se dizia serem pequenos infratores civis nas noites do quartel da PE, esta, oficialmente, existia apenas para reprimir militares. Os pára-quedistas estavam, portanto, sujeitos a prisões e punições efetuadas por aquela superpolícia. Eles, por sua vez, eram elite pela especialidade a que se dedicavam: orgulhosos dos seus exaustivos treinamentos e dos seus aventurosos saltos livres feitos a alguns milhares de metros de altura de aviões da força aérea, esses oficiais e soldados do exército se gabavam até mesmo de sua beleza física (muitos me diziam, veladamente, que esse requisito era extra-oficialmente considerado quando se fazia a seleção dos recrutas), e abominavam que estivessem sujeitos à brutalidade dos soldados da PE. Temiam e odiavam sobretudo os "catarinas".

Os primeiros PQD que falaram comigo, fizeram questão de me assegurar que entre eles eu não seria tratado como entre os PEs. Eles me faziam perguntas que revelavam o desejo de que eu falasse mal dos meus antigos hospedeiros. E queriam ressaltar o contraste. Isso me deu esperança de ver resolvida minha situação. Mas justamente a esperança pode nos levar a uma situação mental mais perigosa: esse jogo do péssimo para o menos ruim, sem a perspectiva de solução, revela-se doloroso. De fato, embora eu passasse a ter uma vida fisicamente mais digna, muitos dias se passaram sem que ninguém viesse me falar de interrogatório - muito menos de libertação. O major Hilton, comandante do quartel, veio à noite até a cela para me ver e falar comigo. Sua visita tinha sido anunciada repetidas vezes pelos soldados, sargentos e oficiais que se aproximaram das grades durante o dia, e eu esperava muito dela. Mas o major limitou sua fala à exposição das regras do quartel, com ênfase na desaprovação à imagem

amolecida que porventura tivessem me dado dos pára-quedistas. Em suma, ele queria dizer que, apesar de educados, eles eram durões e que eu não tentasse nenhuma gracinha. E saiu sem me fazer uma só pergunta. Eu sentia que só estava sendo relativamente bem tratado para poder agüentar a prisão, que sem dúvida duraria para sempre. Isso me fez presa das superstições que, desde a adolescência, vinham sendo vividas como um vicio mental quase inocente, e que tinham se desenvolvido de forma assombrosa nas duas primeiras semanas na PE. Aqui, com um pouco menos de sono, com várias antenas ligadas no futuro próximo em busca do anúncio da liberdade, os rituais internos se multiplicaram e aprofundaram, levando-me a adivinhar com inexplicável precisão eventos futuros, e a crer que podia atuar antecipadamente para provocá-los, evita-los ou modificá-los.

Eu tinha desenvolvido um cada vez mais complicado sistema de sinais e de gestos mágicos. E uma monstruosa sensibilidade para interpretar os sinais, aliada a uma não menos monstruosa imaginação para criar os gestos. Como naquele dia em que, na PE, me levaram para cortar o cabelo, e eu, a partir de detalhes mínimos, pude me aproximar da definição do que ia acontecer (chegando a antecipar a adjetivação do ato iminente sem alcançar- lhe o substantivo), eu agora percebia que um esquema de números, imagens e perguntas era capaz de me dar acesso ao conhecimento do que estava por vir, se lido com perícia. Uma bem maior excitação mental – conseqüência da melhoria das condições materiais - contribuía para que o sistema se sofisticasse. E, enquanto na Barão de Mesquita eu apenas temia que "Súplica" e baratas fossem de mau agouro, aqui no PQD comecei a distribuir significados a todas as canções que eu cantasse ou que ouvisse. E a

efetuar contas matemáticas com o número de vezes que via baratas ou que uma canção era ouvida ou cantada. Primeiro isso se deu com um repertório parco: eu cantava ou assoviava alguma canção; um soldado o fazia; às vezes um sargento parava ali perto com um rádio. Quando eu próprio consegui um radinho de pilha (que um sargento me emprestou e que eu escondia sob o travesseiro toda vez que me avisavam da aproximação do oficial de dia), várias canções - cujo valor divinatório eu ia testando à medida que elas se repetiam - entraram no jogo e cheguei, no fim, a adivinhar com absoluta exatidão o dia, a hora e o Local onde me encontraria para receber a notícia da liberação.

Os banhos de sol eram religiosamente observados pelos pára-quedistas. Lembro de um soldadinho que, seguindo-me com o cano de sua metralhadora a poucos centímetros da minha cintura, repetia pedidos de desculpa, dizendo, numa voz sincera e comovida, que não era ele que estava ali, que, por ele, jamais nada daquilo aconteceria comigo. Um dia, um oficial aproximou-se e, mandando o soldado parar, começou uma conversa amena. Ele gostava de música popular. Lembrou vários sucessos de Francisco Alves, o grande ídolo brasileiro dos anos 30 aos 50. Entre esses sucessos, um samba-canção o tocava especialmente: "Fracasso", e ele me perguntava se eu o sabia cantar. Eu sabia e, não sem certo prazer, atendi ao seu pedido para que o fizesse. O samba, com sua melodia triste em tom menor, me agradava e, à medida que o ia cantando, tal como ocorreu com "Súplica" na Barão de Mesquita, eu ia interpretando as palavras da letra como referentes à minha situação. Hoje vejo com um misto de humor e nojo aquela cena no grande espaço aberto do quartel do PQD. Sob um sol brutal, com um cano de metralhadora às costas, eu cantava suavemente para o oficial de dia:

Porque só me ficou da história triste desse amor/ A história dolorosa de um fracasso"... A palavra fracasso é ouvida sete vezes ao longo da letra, culminando com a repetição insistente nas notas mais altas no final da canção: "Fracasso, fracasso, fracasso, fracasso afinal/ Por te querer tanto bem/ E me fazer tanto mal". Tal palavra – repetida por mim em tais condições, e ainda por cima vulnerabilizado como eu ficava pela beleza da música e a carga de emoções que ela despertava por seu valor histórico – tornava-se uma conjuração maligna em minha imaginação. E às vezes, sozinho na cela, fazia esforço para afastar essa canção de minha cabeça, na qual ela sempre recomeçava a se cantar por si mesma. Passou a exercer papel importante no sistema que eu desenvolvia. Juntamente com "Súplica", "Onde o céu azul é mais azul" (também um antigo sucesso de Francisco Alves, um "samba- exaltação", gênero nascido no Estado Novo, louvando as virtudes do nosso país, que, tal como "Súplica", eu estivera cantando na noite anterior à detenção) e "Assum preto" (o lúgubre baião de Luiz Gonzaga que fala do caráter contraditório da liberdade desse pássaro que, tendo sido cegado para cantar melhor, embora fora da gaiola, está mais preso do que os que vivem em cativeiro), "Fracasso" representava uma senha para o inferno. Contudo, estou certo de, depois disso, ter tido que cantá-la pelo menos mais uma vez para aquele tenente.

A comida era apenas um pouco melhor do que a da PE. O que não é dizer muito, tão intolerável esta era. Mas ter a cama, o banheiro e nenhum mau trato adicional fazia com que eu começasse a sentir de novo o gosto de ter - ser - um corpo, e, logo nas primeiras noites, tive esboços de sonhos eróticos. Estava demasiadamente assustado para não acordar em sobressalto antes de me permitir uma ejaculação. À hora do banho - na água que caía

muito quente por causa do calor eu me surpreendia com assombrosas ereções espontâneas, sentindo-me à beira de um orgasmo. Depois de eu já estar resignado a ter libido zero para sempre, esse prodígio me dava uma alegria maior do que eu estava preparado para suportar. Mas, antes que eu me decidisse a ir até o fim, a masturbação tornou-se o tabu por excelência no meu sistema interno de controle do devir. De fato, nada pode tão facilmente exercer tal função num sistema desses além da masturbação. Ato solitário acusado primeiro de profanar o templo do corpo, depois, de dissipar suas energias, por fim, de retardar a maturidade sexual, a masturbação logo é identificada com um afrouxamento da concentração necessária para o eu enfrentar as forças que se lhe opõem. É um contato direto com a realidade do sexo - da vida - que, estando (literalmente) em nossas mãos fazer ou deixar de fazer, mostra-se como uma indulgência empobrecedora das possibilidades, uma antecipação da frustração. Não é tanto que, num momento desesperado como aquele meu na prisão, sucumbamos à idéia, aprendida na infância, da masturbação como pecado. Eu diria antes que nesses momentos entendemos melhor por que uma idéia tão especial de pecado está vinculada à masturbação. Assim, no meu esquema, o pior sinal era ver uma barata - o pior gesto (que não fiz até sair dali), masturbar-me. Por outro lado, matar uma barata (ato em princípio quase impossível) significava que eu avançaria na direção da liberdade com sofrimento, enquanto a audição de certas canções assegurava surpreendentes boas novas.

As coisas realmente melhoravam. Creio que já na segunda semana foi permitido que Dedé me visitasse. Eles abriam a porta de grade, deixavam-na entrar. Tudo se transformou. Não ficávamos a sós: o soldado tinha ordem de ficar vigiando e, de todo modo, a porta sendo

gradeada nós não podíamos ter intimidade. Mas ela se sentava ao meu lado na cama, contava-me sobre o mundo lá fora e sobre suas andanças para tentar me libertar. Ouvia meu confuso relato dos dias que fiquei sem vê-la e me consolava. Trazia- me livros e revistas (finalmente aqui eles eram permitidos) e recados de amigos, além de uma lata de Baygon e - hoje ela me assegura - Valium.

O fato de eu ter usado esse tranqüilizante - que conheci depois da experiência com auasca - poderia me levar a pensar que minha dificuldade de dormir tinha voltado com o relativo bem-estar. Mas Dedé me diz que amigos nossos, ouvindo o que ela contava sobre mim, aconselharam-na a me trazer os comprimidos de Valium (que eu tinha de esconder) por temerem pelo meu estado mental. Ela própria parecia estar mais assombrada com meu estado físico. Me achou terrivelmente magro e, sem me avisar, foi à casa do major Hilton - que ficava em Marechal Hermes, subúrbio da Zona Norte colado à Vila Militar - e exigiu que eu tivesse acesso a uma comida melhor. Suponho que Gil tivesse, no quartel onde estava detido, direito a comer a mesma comida que os oficiais, e era isso que Dedé pleiteava para mim. Mas - tal como a permissão de ter um violão dentro da cela (que tantas vezes, sem êxito, pedi ao major) - essa regalia era assegurada a Gil por ele ter concluído seu curso na faculdade e, portanto, ter o "nível universitário" que eu não tinha. Dedé, no entanto, se informou de que, nesse caso, a alimentação de melhor qualidade só me seria servida se eu tivesse uma razão de saúde para isso.

Naturalmente ela achava que eu tinha todas as razões para receber tratamento especial, mas tinha de convencer o major com algo concreto. Um dia (o que foi

devidamente prenunciado pela aparição de uma barata que matei com um jato de Baygon), o major mandou me chamar à sua presença e me ameaçou, aos berros, de severos castigos, caso não se confirmasse o que ele sabia ser uma mentira da minha mulher que, insolentemente tinha ido incomodá-lo em sua casa para pedir que me dessem comida de oficial porque eu tinha tido tuberculose na adolescência. Ela havia lhe assegurado que meu pulmão guardava uma cicatriz, e ele tinha dado ordens para que me fizessem uma radiografia: ai de mim se essa tal cicatriz não aparecesse. Fiquei muito assustado pois Dedé nada me avisara a respeito. Fui conduzido a um laboratório radiológico onde tiraram chapas do meu tórax que, afinal, comprovaram a existência da cicatriz. No dia seguinte o major, que não era um homem brilhante, me dizia com gravidade: "Parabéns, sua mulher não mentiu".

As revistas traziam freqüentemente fotografias de mulheres seminuas, atrizes bonitas, modelos, vedetes. A proximidade de Dedé era marcada por séries de ereções que, dada a sensação de satisfação que estar perto dela produzia, mais pareciam os espasmos do prazer do que a ansiedade do desejo. Mas muitas vezes, estando sozinho, tendo à mão as fotografias das mulheres, tive que fazer grande esforço para não me masturbar. Eu sonhava todas as noites com mulheres desconhecidas e sempre acordava a um nada do orgasmo, com o coração disparado. Nunca amei tão intensa e exclusivamente as mulheres quanto quando estava no quartel dos pára-quedistas. Elas me pareciam a encarnação da felicidade. Nunca os homens me foram mais asquerosos e repelentes. Minha sexualidade tinha morrido na solitária da Barão de Mesquita e ressuscitara agora totalmente voltada para as mulheres. Um mês entre militares me fez rejeitar, com asco, o homem como possível objeto

sexual. Um dia Dedé me trouxe uma revista Manchete com as primeiras fotografias da Terra tiradas de fora da atmosfera. Eram as primeiras fotos em que se via o globo inteiro - o que provocava forte emoção, pois confirmava o que só tínhamos chegado a saber por dedução e só víamos em representações abstratas - e eu considerava a ironia de minha situação: preso numa cela mínima, admirava as imagens do planeta inteiro, visto do amplo espaço. Anos depois, já de volta à Bahia, compus uma canção de que ainda hoje gosto muito ("Terra") e cuja letra começa por referir-se a esse momento. Dirigindo-me à Terra, nos primeiros versos da canção, comento as tais fotografias "onde apareces inteira porém lá não estavas nua e sim coberta de nuvens". Esse acercamento sensual que se insinua na consideração de que a Terra não estava "nua" nas páginas da revista, embora no instante de fazer a canção eu não me desse conta, me veio à mente sem dúvida por causa das outras fotografias que mais me impressionavam na cela do PQD: as de mulheres seminuas que me enchiam de desejo e com que sonhava todas as noites.

Um sargento já não muito jovem ofereceu-se, com um tato que me comoveu, para proporcionar-me momentos de total intimidade com Dedé. Era um baiano preto, de origem humilde, que me disse que nunca passaria de sargento por não ter tido instrução (nem ter mais idade) para entrar no curso de oficiais. Sempre sinto um certo orgulho de ser baiano quando identifico no gesto desse sargento - que revelava uma espécie de deslumbramento respeitoso pelo sexo - um traço característico da gente da Bahia. Ele se propôs a nos certificar, nos dias que estivesse de serviço, de que ninguém chegaria até a porta da cela durante as visitas de Dedé. E assim foi. Ele, exercendo sua autoridade sobre os soldados (que, nesse caso, pareciam obedecer de bom grado), retirava o

responsável pela guarda da grade e impedia a aproximação dos outros, ficando ele mesmo de sentinela, perto da porta de entrada, a uma distância considerável de nós, só se aproximando, com bastante ruído, no caso de algum oficial despontar no alto da colina. Como a estrada que descia dos escritórios dos oficiais (e de seu restaurante - que eles chamavam de "cassino") era uma ladeira bastante longa, o sargento tinha tempo suficiente para nos avisar e para reorganizar seus soldados. E eu podia ter Dedé de novo comigo e para mim - como pensara que nunca mais seria possível. Esses encontros sexuais sumários eram ternos e intensos - e me salvaram, reequilibrando minha pessoa quase destruída pelas diversas tensões. A mulher, a minha mulher, vinha até mim como uma fada boa e me curava as feridas, ao mesmo tempo que me libertava da tentação da masturbação, que, segundo eu cria, desencadearia energias funestas. Mas o sargento foi delatado ou flagrado e recebeu voz de prisão, fato que me foi comunicado pelo major Hilton em pessoa quando este veio, aos berros, me dizer que, daquele dia em diante, Dedé não entraria mais na minha cela. As visitas passaram a ser supervigiadas e eu agora só podia falar com Dedé através das grades. O sargento baiano foi preso e nunca mais o vi.

Entre os livros que li na cela do PQD, dois deixaram lembrança indelével (e não só por serem ambos muito bons): um de poemas de Jorge de Lima (enviado pelo cineasta Walter Lima Júnior) e Ao Deus desconhecido, de John Steinbeck. Este último completou, de certa forma, o trabalho de O estrangeiro e O bebê de Rosemary, no sentido de me tornar mais supersticioso. Os poemas de Jorge de Lima eram, em geral, igualmente místicos - e eu me sentia mais preso à prisão. A figura de minha irmã Irene aparecia com freqüência em minha mente como

um antídoto contra essas sombras. Irene tinha catorze anos então e estava se tornando tão bonita que eu por vezes mencionava Ava Gardner para comentar sua beleza. Mais adorável ainda do que sua beleza era sua alegria, sempre muito carnal e terrena, a toda hora explodindo em gargalhadas sinceras e espontâneas. Mesmo sem violão, inventei uma cantiga evocando-a, que passei a repetir como uma regra: "Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/Quero ver Irene dar sua risada./ Irene ri, Irene ri. Irene". Foi a única canção que compus na cadeia. Eu não pensava em torná-la pública: pensava tratar-se de algo inconsistente e incomunicável. Para minha surpresa, Gil achou-a linda e, uma vez gravada, não só ela fez sucesso de público como Augusto de Campos publicou uma versão visualmente tratada de modo a enfatizar o (para mim surpreendente) caráter palindrômico do refrão: com efeito, a frase "Irene ri" pode ser lida nos dois sentidos.

Um dia, confirmando uma premonição minha construída milimetricamente, o major Hilton mandou me chamar e, ao entrar em sua sala, percebi que se tratava do interrogatório: ele estava sentado à sua mesa em atitude solene, tendo ao lado um escrivão. Creio que, além do soldado que me seguira até ali com sua metralhadora, havia dois outros que, fuzil às costas, ladeavam, como um par de estátuas, a mesa do major. Obedeci à ordem de sentar-me na cadeira que ficava de frente para este. E ouvi seu sermão introdutório que, em resumo, me dizia ser ele um inquisidor implacável e que tudo se esclareceria para o meu bem ou para o meu mal. Ele queria mostrar-se convencido de que seria para o meu mal. Passou então às primeiras perguntas. Julguei natural que ele começasse por nome, idade, nacionalidade, filiação etc. Mas nunca imaginei que fosse me perguntar a data de nascimento, a ocupação e o estado civil de

todos os meus irmãos, de todos os meus cunhados e de todos os meus sobrinhos. A maioria desses últimos estava na tenra infância e eu me sentia numa comédia sinistra quando o major exigia precisão nos dados a seu respeito. Cheguei a fantasiar que eles talvez quisessem usar as crianças como possíveis armas de intimidação, caso uma tortura psicológica mais complicada se fizesse necessária, pois o major queria que eu revelasse o grau de intensidade dos meus vínculos afetivos com elas. Muitas horas se passaram no detalhamento de coisas como a vida de Layrton Barreto, marido de minha irmã Clara, e de Antônio Mesquita, marido de minha irmã Mabel. Desnecessário dizer que o mesmo se perguntava sobre meus pais e sobre Dedé e sua família. O fato é que o primeiro dia de interrogatório se esgotou sem que se saísse desse esquadrinhamento das atividades de parentes e contraparentes.

A partir de então, subi diariamente aquela ladeira, seguido de meu guarda com metralhadora, para responder ao meticulosíssimo questionário do major. Sempre conferindo a precisão de minhas premonições, entrevi esperanças de que as coisas se desenredassem quando, depois de passar sumariamente pelo tema da passeata dos 100 mil (com mais disposição para me repreender do que para exigir explicações), o major entrou no que deveria ser a justificativa formal para eu estar preso: o episódio, na Boate Sucata, envolvendo a obra de Hélio Oiticica, que homenageava o bandido Cara de Cavalo com a inscrição "SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI". O tal juiz de direito terminou conseguindo suspender o show e interditar a boate. Para nós esse episódio parecera despropositado, uma vez que a presença da bandeira de Hélio (que não lembro como entrou no show) funcionava como um elemento a mais, quase imperceptível para os espectadores, entre os muitos e

disparatados procedimentos chocantes de nossa apresentação. A mera existência desse espetáculo tinha um caráter de choque, dado que ele era encenado à margem do Festival Internacional da Canção de que nossas composições tinham sido desclassificadas com escândalo. A história da interdição da Sucata por causa da bandeira de Hélio correu de boca em boca e, possivelmente agarrado a essa palavra, bandeira, um apresentador de rádio e televisão de São Paulo, Randal Juliano, resolveu criar uma versão fantasiosa em que nós aparecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos O Hino Nacional enxertado de palavrões. Esse sujeito era um demagogo de estilo fascista que cortejava a ditadura agredindo os artistas. Atitudes como essa eram usuais em seu programa e, como nós não tínhamos assistido a sua peroração contra nós, não demos muita importância quando nos contaram. Agora o major Hilton me informava que esse locutor tinha se dirigido explicitamente aos militares pedindo punição para nós, e que essa arenga havia surtido efeito sobretudo na Academia das Agulhas Negras, a prestigiosa escola de formação de oficiais do exército. De lá teria saído a exigência de que nos prendessem. Naturalmente respondi ao major que me surpreendia que os oficiais não tivessem tentado verificar a veracidade dessas acusações, as quais, se ele me desse a oportunidade, eu provaria serem falsas. O major mostrou uma grande fúria antecipando o resultado contra mim que qualquer investigação apresentaria, pois ele não admitia que essa história que me levara à prisão, onde eu já estava fazia mais de um mês, não fosse verdadeira. E assegurou: "Se você provar inocência, eu solto você imediatamente". E me perguntou se eu teria testemunhas que confirmassem minha versão dos fatos. Respondi com firmeza e presteza que sim e dei os nomes: Ricardo Amaral, o dono da boate, e Pelé, o

discotecário - ambos tinham estado presentes ao show todas as noites. O major disse que tomaria todas as providências para intimar as testemunhas e só voltaria a me chamar quando a audiência com estas estivesse marcada. E assim fez. Uns dois ou três dias depois, eu subia a colina para ouvir Ricardo Amaral - o famoso empresário paulista da noite carioca - e Pelé o negro elegante e esperto que, como tantos negros no Brasil de então, ganhara o apelido do grande jogador de futebol, e de quem me tornei grande amigo. Era curioso saber que esses dois homens da noite da Zona Sul viriam a uma audiência às sete ou oito horas da manhã no extremo norte da cidade.

Eles estavam sentados um de costas para o outro e ambos de costas para a cadeira que me esperava, de modo a não ser possível nenhuma comunicação por meio de gestos ou sinais entre nós. Achei muito estranho ouvir-lhes as vozes sem poder ver-lhes os rostos, mas fiquei muito contente com a força que suas palavras algo nervosas porém muito simples e claras tiveram sobre o major: as versões de ambos confirmavam a minha em todos os detalhes, sem deixar sombra de dúvida de que eu estivera dizendo a verdade o tempo todo. Ao final da audiência, depois que finalmente pude, ao me despedir de Pelé e Ricardo, ver em seus rostos uma expressão de insegurança que eu nunca imaginaria em nenhum dos dois, o major me olhou no fundo dos olhos e, com aquele ar solene e pouco inteligente, repetiu em parte o que tinha dito ao ver o resultado das radiografias: "Parabéns. Você disse a verdade". Mas o mais importante foi o que ele acrescentou: "Vou pedir a sua soltura hoje mesmo; dentro de dois ou três dias você estará em liberdade".

Atribuí à interpretação de sinais (baratas, canções etc.) o fato de eu ter certeza de que, apesar do que me dissera

o major, eu não seria solto em dois ou três dias. Mas o fato é que só fiz perguntas ao meu errático oráculo porque já sabia que um interrogatório tão límpido e justo não condizia com o modo absurdo como me fizeram esperar por ele. A irracionalidade do que vinha me acontecendo - e que me levara a criar o sistema de sinais - era prova de que seria tolice crer que um movimento da razão pudesse mudar as coisas. Percebi, não sem um certo carinho pelo sotaque mineiro do major, que ele é que estava sendo tolo. Como é possível observar no caso dos búzios e do I Ching, interpretamos as mensagens oraculares quando previamente munidos (mais ou menos inconscientemente) do conhecimento de seu conteúdo.

Nunca mais abriram a cela para Dedé entrar. A única pessoa que entrava ali, além dos soldados que vinham me buscar para as audiências, era um jovem tenente chamado Paulo, muito bonito, que, tendo crescido em Marechal Hermes, sonhava com a vida glamourosa da Zona Sul, onde moravam todos os artistas. Ele evidentemente sabia que era muito bonito e me pedia para apresentá-lo a diretores de cinema e publicitários depois que eu saísse dali. Dizia-me que queria ser ator ou algo assim.

Estava visivelmente fascinado por mim, pela minha fama, pelo mundo colorido da minha profissão. Ele entrava na cela porque, sendo tenente formado na academia, tinha, além da autoridade sobre o sargento e os soldados, regalias especiais. Mas não informou seus superiores sobre essas visitas. Eu pensava que era estranho que eu não o achasse atraente em nenhuma medida, embora ele me fosse simpático e suas conversas ingênuas me divertissem. De todo modo suas visitas foram proibidas e o major me informou disso com uma voz cheia de desaprovação amarga, como se eu também

tivesse responsabilidade por elas. Senti um certo alívio por me livrar do tenente bonitão e deslumbrado. Uma outra presença me pareceu muito mais carregada de ameaça sexual: um oficial, acho que capitão, de quem me disseram que fizera curso de antiguerrilha nos Estados Unidos (e por isso portava um distintivo vermelho, não sei se no peito ou no quepe), postava-se todos os dias diante da grade e me olhava fixamente por longos minutos, sem dizer uma palavra. Ele andava com uma varetinha fina na mão e acho que muitas vezes estava de óculos escuros. Mas não sempre, pois lembro de seu olhar frio e perscrutador. Como nos dois outros quartéis onde estivera e onde não tinha nenhuma outra roupa comigo, eu ficava o dia inteiro só de cueca, quase nu. No PQD, onde acho que tinha alguma roupa na cela (não lembro de me trazerem roupas para eu vestir quando me chamavam para os banhos de sol, como acontecia na PE), eu ficava seminu também por causa do calor. Esse capitão me olhava de um modo que eu me sentia inteiramente nu e desprotegido, tinha vontade de me vestir. Sentia uma enorme repugnância pelos seus modos friamente másculos, e, diante de sua expressão enigmática, resultava igualmente desconfortável encará-lo ou olhar em outra direção.

Um dia o major Hilton me chamou e, um tanto embaraçado por terem se passado muitos dias e nada de minha liberação sair, me disse que iria pedir a presença de Randal Juliano para que fosse feita uma acareação. Passaram-se mais alguns dias - nos quais o capitão indecifrável não faltou uma só vez - e o major voltou a me chamar para dizer, sinceramente decepcionado e triste, que tinham lhe respondido que Randal Juliano não viria e não lhe deram mais explicação. Então me confessou perplexo: "Eu não sei o que está acontecendo.

Você já deveria estar solto. Isso é uma vergonha". Fui levado de volta à cela e ninguém mais me disse nada.

Aí disparei meu sistema de sinais e minha energia ia toda nisso.

Tornei-me um adivinho consideravelmente impressionante. Anos depois, quando, comentando o caso de Thomas Green Morton, um paranormal que entortava talheres, materializava moedas, fazia comunicações telepáticas e previa acontecimentos, meu psicanalista Rubens Molina me disse que esses todos lhe pareciam sintomas terríveis - o que será que levava esse rapaz a precisar realizar tais prodígios? -, eu, em vez de enfatizar o aspecto viciado da psicanálise, que quer reduzir tudo ao seu próprio esquema, considerei que Molina tinha ido ao fundo da questão: eu sabia até onde o desespero pode levar. Nos últimos dez dias que passei no PQD, eu só confiava no que me diziam os sinais que eu mesmo elegera (e elegia) para ter notícias sobre meu futuro. Um dia vieram me buscar e, como tinha sido adivinhado e a expressão dos soldados confirmava, não se tratava do major. Logo me disseram que era o capitão que queria falar comigo. Subi a colina tremendo. Os sinais não prenunciavam nenhuma catástrofe, mas o fato é que, embora nos escravizemos a ela, nunca acreditamos de todo na magia, e, vivendo a realidade, sentimos sua permanente e brutal frescura, sua falta de sentido. Ao chegar à porta do escritório do capitão - ele ocupava uma posição especial por causa de sua formação nos Estados Unidos e tinha uma sala só para si -, pensei que ia desmaiar. Ele mandou que eu entrasse, ordenou aos soldados que nos deixassem a sós e trancou a porta por dentro. Depois de me olhar por muito tempo exatamente como fazia da grade da cela, formulou, numa voz calma, compreensiva, humaníssima, doce

mesmo, a seguinte pergunta: "Você está se sentindo injustiçado?".

Respondi prontamente e com uma firmeza que não correspondia ao meu estado mental: "Sim, senhor. Me sinto". E experimentei um grande alivio: como fora previsto, nenhuma agressão física me seria infligida. Ele andou um pouco de um lado para o outro com um ar grave mas não hostil, e disse com tristeza sincera: "Eu entendo". Seus olhos, que tinham se desviado de mim, voltaram a me fitar com a antiga frieza. "Mas você é ingênuo ou acha que pode nos fazer de bobos?", continuou, e, mostrando uma discreta vaidade intelectual ao citar os nomes e as idéias de Freud e Marcuse (os nomes de Marx ou Lênin eram pronunciados banalmente, sem a mesma excitação), expôs toda a sofisticada interpretação que fazia do tropicalismo. Referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra desestruturar aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo.

Em suma, ele demonstrava estar muito mais inteirado das motivações reais para que Gil e eu estivéssemos presos do que o major Hilton, deixando implícito que sabia serem falsas as histórias de bandeira e hino e, portanto, irrelevante que eu tivesse provado inocência nisso.

Não deixava de haver uma estranha atmosfera de cumplicidade entre mim e ele: poderíamos rir do major e seus ingênuos princípios e seu sotaque mineiro. Poderíamos aprofundar uma discussão sobre o conceito

marcusiano de mais-repressão. Mas, sem adiantar nenhuma informação sobre o que os militares mais cultos planejavam fazer comigo, sem sequer pedir que eu me pronunciasse a respeito do que ele dissera, o capitão me dispensou com ar amável, destrancou a porta e chamou os guardas para me conduzirem de volta à cela.

De novo sozinho, pensei que essa conversa do capitão era uma versão refinada da conversa do sargento da PE. Ambos me chamaram por sentirem necessidade de me exibir conhecimento e esperteza. Ambos confirmaram uma tese que eu teria usado para valorizar politicamente meu trabalho perante meus opositores da esquerda. Ambos me deixaram sem esperanças. De fato, se o que motivava minha prisão não era nenhum ato particular mas uma captação difusa por parte dos militares de algo em mim que lhes era essencialmente hostil, nada podia ser feito para eu ser solto. Só me restava contar as baratas, cantar as canções benfazejas, esperar o que vinha primeiro na programação da rádio e fazer meus cálculos. Tudo começava a dizer que a liberação se aproximava.

Um dia ouvi uma movimentação do lado de fora da cela. Um soldado me informou tratar-se de uma "prontidão", pois havia suspeita de que os subversivos armavam um levante, mais precisamente, um atentado àquele quartel. Entrei em pânico: o que aconteceria se as coisas engrossassem lá fora, justamente agora que eu acreditava estar prestes a sair dali? Talvez nunca mais me devolvessem a liberdade, talvez me matassem. Mas a prontidão parece que não viu confirmada sua motivação e os soldados alarmistas mostraram-se decepcionados.

Havia um tenente de nome Oliveira que nunca perdia oportunidade de me humilhar ou agredir. Quando ele era o oficial de serviço, nenhum dos abrandamentos de minha pena evidentemente encorajados pelo major eram permitidos. E ele passou a exigir que eu fizesse faxinas intermináveis e desnecessárias na minha cela e no banheiro. Mas qualquer dos outros oficiais agora me permitia sair à tarde até a porta do complexo que incluía a ante-sala, o banheiro e a cela, sentar-me numa cadeira ao lado do portão e ficar olhando a estrada em frente ao quartel. Era uma visão desolada, mas eu sugava o espaço exterior com os olhos, crendo atrair assim o grande mundo de novo para mim. O gesto silencioso de aspirar a paisagem da liberdade tão miseravelmente representada aqui por um trecho de estrada na névoa quente e pardacenta de Deodoro - foi adotado como obrigação ritual e as canções que eu ouvia então eram computadas com valor redobrado." Hey Jude" dos Beatles era, de tudo o que se ouvia diariamente nas paradas de sucesso -"F comme Femme", canções de Roberto Carlos, um partido alto de Martinho da Vila -, o mais forte indício de aproximação da soltura. Se a frase melódica que se repete em tom triunfal ao fim dessa canção soasse de repente - por ter o rádio sido ligado ou seu dono mudado subitamente de emissora - no exato momento de uma aspiração profunda, com os olhos grudados na curva da estrada de terra vermelha tremeluzente de calor, isso era antecipação de minha saída luminosa e feliz. Um evento desses não poderia deixar margem para dúvidas, sendo passível apenas de uma relativização que dependia da freqüência dos sinais negativos que se lhe opusessem.

Desse modo foi que, na semana em que se preparava outra "prontidão" - desta vez sem sustos, pois se tratava de procedimento de rotina para o Carnaval -, cheguei à minúcia de prever que receberia a ordem de liberação no

alto da colina, depois do meio-dia mas antes de a tarde cair, e no ato de ingerir um alimento. Esses dados foram deduzidos não apenas da leitura mecânica dos sinais já convencionados, mas do seu permanente enriquecimento conseguido com injeções de sentido feitas de última hora e, sobretudo, no modo como eu formulava as perguntas em cada caso. Eu me dizia: "Se eu lançar o jato de Baygon nessa barata e ela conseguir fugir sem morrer, haverá um atraso de três dias na ordem de liberação"; e também: "Se 'Hey Jude' for assoviada por um soldado do lado de fora da cela, isso dará um empurrão muito mais fraco em direção à liberdade do que se a mesma canção for cantada pelo soldado; se, porém, ela for executada no rádio antes do pôr-do-sol, o atraso se reduzirá em doze horas" etc. Eu não devia assoviar nenhuma das canções benfazejas - isso as enfraqueceria. Era bom que as cantasse - como uma oração -, mas, como augúrio, elas tinham muito mais valor se ouvidas casualmente. Interpretei as informações que obtive a respeito de hora e local do recebimento da notícia de soltura como um anúncio de que esta me encontraria em pleno almoço no "cassino" dos oficiais (onde passara a fazer as refeições desde que Dedé conseguira provar que eu tinha uma cicatriz no pulmão), às tantas horas (eu era exato) da tarde da quarta-feira seguinte - que eu mal lembrava que era a Quarta-Feira de Cinzas, recusando -me a me lamentar por não estar na Bahia para o Carnaval. Aquele - o de 69 - foi o Carnaval de "Atrás do trio elétrico", minha marcha-frevo que divulgou esses conjuntos musicais dos Carnavais baianos e desencadeou seu desenvolvimento, com conseqüências perceptíveis hoje, entre outras coisas, no sucesso da indústria de música para o Carnaval na Bahia, o fenômeno que veio a ser apelidado de "axé music". Mas naquelas tardes de mormaço do quartel eu não pensava que as ruas de Salvador estavam

cheias e que minha marchinha dominava: apenas fazia minhas contas.

Por vezes, já depois de muito tempo em liberdade, me surpreendi, não sem um certo horror, me entregando à lânguida nostalgia de um lugar e um tempo remotos, que em poucos segundos reconheci tratar-se dos dias no PQD. Não sentia, nesses momentos, saudade do sofrimento em si, nem das excitações da premonição (que abomino com irritação), mas de um abandono morno e gostoso, alguma coisa escondida na percepção íntima do corpo. Atribuí esse sentimento ao fato de, no PQD, eu estar, a partir de um determinado momento, apenas aguardando a liberação. Hoje considero um fator pelo menos igualmente determinante eu ter, àquela altura, depois de vários dias almoçando e jantando entre os oficiais, começado a engordar. O calor, a limitação do espaço e a dependência de ordens superiores faziam com que os dias no PQD se confundissem em minha memória com Santo Amaro e a infância. Mas a estranha felicidade que eu extraia dessas saudades - às vezes desencadeadas pela audição de uma música ouvida ali com freqüência mas esquecida - me leva a pensar em como ela aponta para a evidência de que gostamos de viver: acho que naqueles momentos rememorados eu sentia que estava ganhando peso, lentamente salvando minha vida, como na infância. Entendi por que tantas vezes somos nostálgicos de fases de nossa meninice que foram vividas na infelicidade: o som fanhoso de uma música sem interesse ouvida entre pessoas desprezíveis num crepúsculo sem cor pode, na lembrança, nos remeter a sensações corporais indizivelmente prazerosas. Com efeito, vivi a nostalgia de momentos na prisão dos pára-quedistas como as mulheres vivem a nostalgia da gravidez. Houve momentos, no quartel dos pára- quedistas, em que, sem ainda a alegria da

iminência da libertação e já não mais com o pavor de ver iniciar-se um pesadelo, atingi um ponto zero em que eu, simplesmente, era. Esses lapsos de nostalgia daqueles momentos - que não significavam um desejo de voltar a eles - surgiam como portas abertas para o sentimento perene dentro de mim da doçura de existir.

Durante o almoço no "cassino" dos oficiais, na Quarta-Feira de Cinzas, eu esperava, com uma certeza inquietantemente tranqüila, a chegada dos emissários do major com a ordem de soltura. Eu não me dava autorização para crer. A premonição era tão ousadamente precisa que eu considerava ridícula a perspectiva de que se realizasse. Por outro lado, em regiões íntimas de minha mente, eu temia essa realização, pois previa uma indesejável prisão ao sistema supersticioso. Mas eu ansiava tanto pela liberação - e tinha me dedicado tanto aos meus rituais no sentido de consegui-la - que não era agora, porque me sentia quase solto - e, portanto, corajoso -, que ia sucumbir à tentação de me livrar dos poderes mágicos. Mesmo porque talvez uma eventual frustração da expectativa viesse a ser, em seguida tributada a esse desrespeito de última hora às leis do sistema. Assim, eu torcia pelo cumprimento da predição. E foi com um sentimento de frio assombro que a vi cumprir-se. Ainda estava mastigando uma das últimas garfadas do que ainda restava no prato, quando dois oficiais, vindos de fora do "cassino" se aproximaram da mesa que eu dividia com tenentes e capitães, e me ordenaram que levantasse e fosse arrumar minhas coisas para ir embora: "Você vai ser liberado". Os sinais tinham me afirmado que eu receberia tal ordem "enquanto estivesse comendo", e mesmo que eu "nem chegaria a terminar a refeição". Como nos filmes de aventura, o desenlace chegou no último momento, quando eu já temia que o almoço se encerrasse e ninguém viesse me

chamar. Eu olhava para a porta pensando: "Não há mais tempo, é agora ou não é", quando vi entrarem aqueles oficiais. Tive vontade de rir. Na verdade, ri por dentro.

Com uma ponta de mal-estar pela experiência radical de solidão que uma tal situação propicia. Mas a alegria de me saber livre, a perspectiva de poder estar sozinho com Dedé, de rever meus pais e meus irmãos - e Gil - eram maiores do que as angústias da alma encurralada num sistema. Afinal, ser solto era meu objetivo prioritário, e eu quase tinha dito a mim mesmo que para atingi-lo pagaria qualquer preço. Eu estava solto, era o que importava - se tinha assumido um compromisso sobrenatural, depois eu veria os desdobramentos.

Mas - eu estava solto? Deixei o resto de comida no prato e segui os oficiais. Peguei minhas coisas na cela, ouvi cumprimentos de sargentos e soldados - e do major - e em breve estava de novo ao lado de Gil numa caminhonete que nos levou de Deodoro até a delegacia central da Polícia Federal, no centro da cidade. Ali permanecemos mais tempo do que no dia em que eles efetuaram nossa prisão. Pernoitamos lá, sem que nos dessem maiores informações sobre o que nos aconteceria. Uma alta autoridade - suponho que a autoridade máxima daquela organização no então estado da Guanabara - veio falar conosco no dia seguinte. Ele nos disse que recebera ordem de nos levar pessoalmente até Salvador, e que para tanto nos conduziria ao Aeroporto Santos Dumont, onde embarcaríamos num jatinho da força aérea. O fato de continuar preso tinha desvalorizado consideravelmente meu sistema. O que, se por um lado significava um alivio, por outro trazia de volta uma insegurança que naturalmente incluiria o medo de avião. Contudo, uma intolerável impaciência me tomava e esta era maior do que qualquer medo. Mas o

jatinho apresentou problemas técnicos que impossibilitaram a decolagem e nós tivemos que voltar para a Polícia Federal. Horas depois fomos outra vez chamados e, de novo, o chefe nos conduziu ao aeroporto, onde embarcamos num avião da FAB, em quase tudo igual a um avião de vôo comercial, cheio de passageiros à paisana, inclusive senhoras e crianças. Além do chefe da Polícia Federal, outro policial embarcou (ou dois outros?) conosco. Como sempre, Gil separado de mim, cada um de nós sentado ao lado de um deles. (Em minha lembrança. estive algemado ao federal que me guardava todo o tempo cio vôo do Rio a Salvador. Essa indefinição de nossa situação - estávamos soltos ou não estávamos? -, a indecisão quanto à viagem - esperamos um dia, embarcamos num jatinho que não partiu, agora voávamos entre familiares de militares - e a ignorância do que nos esperava em Salvador (embora nos dissessem que estávamos a caminho da liberação me deixaram extenuado e eu me sentia, no avião que varava nuvens acinzentadas, num limbo entre o medo e a dor, sem crer que pudesse estar realizando nenhum movimento: preso àquele homem ao meu lado, vendo aquela eterna cor fria pela janela arredondada nos cantos, eu tinha medo de morrer, acreditava já estar morto, sonhava com a esperança de alegria que conhecera havia um dia apenas. Percebi que essa alegria não era uma ilusão e que ela podia voltar quando o avião começou a preparar-se para a aterrissagem e vi Salvador surgir dentre as nuvens. Quando o avião pousou tive medo de não ter forças para vivê-la. Minhas pernas tremiam, o zumbido no ouvido - que me acompanha desde a adolescência - parecia impor-se sobre todos os sons do aeroporto. Oficiais da força aérea que estavam à espera do avião falavam com o chefe da Polícia Federal que nos trouxera e percebi que discutiam. Os militares da aeronáutica nos levaram pelo braço, sob protestos do

policial. Fomos atirados numa cela do quartel da força aérea de Salvador, onde o comportamento dos sargentos e tenentes estava muito mais perto da brutalidade arrogante da PE do que da relativa cortesia dos pára-quedistas. Desta vez, no entanto, nos puseram juntos, Gil e eu. Tentamos conversar - e como nos achávamos estranhos! -, mas os gritos dos militares nos faziam calar. Esse golpe me pegara no fim das minhas forças. O dedo mínimo da minha mão direita ficou totalmente dormente - essa sensação de anestesia perduraria por meses e só se desfaria aos poucos. Passamos algumas horas ali. A aeronáutica, em Salvador, tinha recebido a ordem de nos prender em dezembro (para o caso de nós termos fugido de São Paulo) e nunca tinha vindo uma contra-ordem, assim, eles estavam recomeçando tudo da estaca zero. Nem sequer sabiam que estivéramos todo esse tempo presos. Essa tinha sido a causa da discussão entre o policial e os aviadores, que não pareciam dispostos a perder essa oportunidade de nos ter com eles. Quando ficou esclarecido que iríamos embora, muitos deles, exibindo sadismo, disseram lamentar que não ficássemos, pois tinham "ótimos planos" para nós.

O chefe da Polícia Federal carioca nos levou para a delegacia central da organização em Salvador e nos entregou à responsabilidade de um coronel Luís Artur, chefe da PF na Bahia. Este, depois que o seu colega saiu, nos fez algumas perguntas sobre a passeata dos 100 mil, mostrando-nos fotografias de jornais em que aparecíamos entre os manifestantes, e nos confessou seu desconforto com o fato de nos ter recebido diretamente das mãos da maior autoridade da PF do Rio, que viera pessoalmente pois eles não queriam um só papel oficializando nossa situação.

Perguntou-nos se tínhamos para onde ir em Salvador. Dissemos que sim, e ele nos disse que tomássemos um táxi e fôssemos embora. Antes que saíssemos, pediu que assinássemos num livro grande, informando-nos que estávamos terminantemente proibidos de deixar a Cidade do Salvador e que tínhamos de nos apresentar a ele diariamente, caso contrário voltaríamos para o xadrez. Confinamento era a palavra que ele usava para diferençar o regime de prisão a que passávamos a nos submeter daquele ao qual estivéramos submetidos até então. Era noite. Ao sair dali com Gil, me senti perdido. Não sabia se não tinha forças para andar, se não estava sendo capaz de reconhecer a cidade, se devia me considerar solto ou não, se ainda saberia viver. Gil quis ir comigo até minha casa. Suponho que tivesse percebido meu estado e quisesse continuar cuidando de mim. Mas também é provável que tenha tido necessidade de adiar sua própria chegada à casa da tia que o criou e mesmo de estar em contato com minha família, a que ele sempre atribuiu uma espécie de valor espiritual.

Ao chegarmos em casa de meus pais, na rua Prado Valadares, no fim de linha de Nazaré, encontramos apenas Nicinha, minha irmã mais velha, que tinha ficado tomando conta da casa enquanto todos os outros tinham ido ao aeroporto nos esperar, pois tinham sido notificados por autoridades do Rio sobre nossa chegada. Gil sentou-se numa cadeira e ficou muito quieto. Lembro que ele me parecia um menino de uns nove anos, com um meio sorriso parado nos lábios. Eu me sentia absolutamente estranho a mim mesmo. Sabia que Nicinha era Nicinha mas não a reconhecia propriamente. Tampouco reconhecia a casa. As fotografias nas paredes - de meus irmãos, minhas, de meus pais - me pareciam não apenas de pessoas desconhecidas mas de coisas desconhecidas. Ainda assim eu sabia que Bethânia era

Bethânia e Rodrigo, Rodrigo. Todos os modernos elogios da esquizofrenia que li depois - sobretudo O anti-Édipo de Guattari e Deleuze - me enojaram por causa do horror dessas horas de loucura. Aqui eu tinha a mesma desesperada saudade de mim, do meu mundo, da vida, que experimentara na viagem de auasca só que não podia sequer me dizer tratar-se do efeito de uma droga e que iria passar. Eu corria de um lado para o outro da casa, sem que Nicinha pudesse me conter. Na verdade, eu fugia de um canto onde tudo estava na iminência de se mostrar terrível e sempre deparava-me com outro em iguais circunstâncias. Lembro de ver uma lágrima no rosto infantil de Gil, mas eu não podia sequer parar para tentar retê-lo em meu coração. Em suma, a liberdade chegara, mas eu já não estava ali: tinha esperado demais. Por um momento tive certeza de que tudo tinha acabado, que eu não voltaria nunca do inferno onde tinha caído. Foi então que ouvi as vozes e os passos na escada e vi surgirem, em minha frente, meu pai e minha mãe. Ele me olhou como se entendesse exatamente o que eu estava sentindo - como ninguém mais poderia olhar - e me disse usando um palavrão como nunca o fizera na vista de minha mãe, e numa voz firme que me trouxe de volta à casa, ao amor, aos problemas, à vida: "Não me diga que você deixou esses filhos da puta lhe deixarem nervoso!".

PARTE IV

BARRA 69

Quando penso no número de pessoas que morreram em prisões brasileiras a partir de 68 (e que foi pequeno se comparado ao número de vítimas argentinas ou chilenas da década seguinte); quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concluo que minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer mereceria referência. Muitos dos que sofreram maiores maus-tratos - ou que foram presos mais vezes e por mais tempo - passam rápido pelo assunto, muitas vezes em tom de descaso. O próprio Gil não tem dos dias de cela e xadrez uma lembrança tão amarga ou tão recorrente quanto a minha. Tendo percebido cedo que algo assim poderia acontecer, e em tudo mais adulto do que eu, em vez de simplesmente se sentir aniquilado, pôde ao menos tentar transformar a experiência em algo produtivo para sua formação. Na cadeia ele achou oportunidade para exercitar uma espécie de ascetismo, deixou de comer carne, adivinhou sabedorias orientais que o levaram a estudos posteriores e à alimentação macrobiótica. Esta última, literalmente, mudou sua vida: seu corpo, sua pele, seu temperamento mudaram para melhor e para sempre. Enquanto eu apenas descobria que o sofrimento não serve para absolutamente nada. As muitas páginas que aqui dediquei ao episódio da prisão se explicam por ser este um livro sobre a experiência tropicalista vista de um ângulo muito pessoal meu. E se justificam por revelar o quanto eu eravpsicológica e, sobretudo, politicamente imaturo.

Depois de passar quatro meses confinados em Salvador, Gil e eu fomos convidados a deixar o país. Essa decisão

terrível foi resultado das conversas de Gil com o coronel Luís Artur, chefe da Polícia Federal na Bahia, a quem tínhamos tido deveras de nos apresentar diariamente durante o período de confinamento e cuja simpatia Gil conquistara por causa da aparente afinidade entre seus novos interesses religiosos e o espiritismo do coronel (os militares brasileiros, tradicionalmente de formação positivista, tornaram-se, em grande número, kardecistas - não poucos combinando Allan Kardec com Auguste Comte). Sem direito a aparições públicas, não ganhávamos dinheiro suficiente para sustentar as famílias. No fim do segundo mês, Gil começou a pedir ao coronel que intercedesse em nosso favor junto a seus superiores no Rio e em Brasília. O coronel, que desde nossa chegada externara desaprovação ao fato de lhe termos sido entregues sem nenhum papel que documentasse nosso "processo" ou mesmo nossa prisão, empenhou-se em nos ajudar. Seus reiterados pedidos de que nos deixassem trabalhar encontrou como resposta a sugestão de nossa saída do país. Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem rasparam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto - e inimigos com poderes sobre a opinião pública -, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente.

Não tínhamos dinheiro para comprar as passagens e financiar as estadias dos primeiros meses. O coronel convenceu as autoridades mais altas de que precisávamos fazer uma apresentação em Salvador para conseguir esse dinheiro, assegurando que não faríamos dela uma incitação à subversão. Gil e eu estávamos morando com Dedé e Sandra numa casinha alugada no

desenxavido bairro praieiro da Pituba. Apareceu por lá um menino de lábios grossos que tocava guitarra muito bem. Todos o achavam parecido com Mick Jagger. Era Pepeu Gomes. Devia ter dezesseis anos e era um prodígio. Seus irmãos também eram bons músicos. Carlinhos, o mais velho, tocava contrabaixo.

Jorginho, então uma criança de quinze anos de idade, já era um baterista que soava como um profissional. Juntamente com alguns amigos, esses membros de uma família humilde e numerosa do bairro do Garcia formavam um grupo de rock chamado Leifs, o que quer que isso queira dizer. Com ele ensaiamos os números que faríamos no Teatro Castro Alves antes de deixar o Brasil.

Era uma época em que se alimentavam alucinações, fantasias de outras dimensões, misticismos vários. Gil estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse histórias sobre discos voadores. Além das drogas e da política, os assuntos ocultos e esotéricos atraíam quase todos os nossos conhecidos. Por toda parte se mesclava um medo das sombras com a alegria de livrar-se da cadeia da causalidade. Eu tinha verdadeiro ódio a essa perene fome de assombros e milagres. Como eu era muito vulnerável à tendência infantil a cair prisioneiro das minhas próprias fantasias, reagia com agressividade a essa moda-. "Vocês adoram o que não existe, pois bem, eu só gosto do que existe!", eu gritava em meio às conversas sobre astrologia, teosofia, macrobiótica e tarô. O sebastianismo pessoano de Roberto Pinho (que, de maneira fascinante, incluía atenção propriamente religiosa ao candomblé) se nutria também desse clima - e eu tendia a rejeitá-lo com temor. Na verdade eu achava que minha vida já tinha me levado longe demais da minha dimensão cotidiana. A viagem de

auasca seguida da prisão, a própria pletora de significados atribuíveis à minha elevação à condição de celebridade, tudo me fazia temer a perda da razão. Nos anos 80, quando foi escolhido por Collor para o Ministério da Cultura, o diplomata e ensaísta Sérgio Paulo Rouanet veio à minha casa no Rio para inteirar-me de suas intenções e pedir-me apoio. Eu tinha justo lido seu livro Razão cativa e, no fim da nossa conversa, disse-lhe: "Sou um irracionalista apaixonado pela razão". E ele me disse que com ele era o simétrico inverso. Em 69, no i. nascedouro do enjoativo clima new-age, eu esperneava contra o irracional.

Dedé estava totalmente comigo nisso. Ela era, a rigor, muito mais genuinamente avessa a misticismos do que eu. Diferentemente de Gil, nós dois saíamos à noite. Íamos com amigos a um barzinho improvisado no pátio do Clube Cruz Vermelha, no Campo Grande, um boteco muito pobre chamado Brasa, sem qualquer conforto ou vantagem, nem mesmo higiene nos banheiros. Vale observar como achávamos natural que ambientes assim nos atraíssem. O fato é que nossos critérios eram realmente diferentes dos critérios burgueses.

Esse bar, podendo servir a cerveja que queríamos beber, oferecia uma atmosfera semelhante à das barracas de rua no Carnaval, e por isso nos parecia muito mais inspirador do que as boates de corrimões dourados e os restaurantes de espaldares altos (em que Salvador, de resto, não era pródiga, e que nós não estávamos em condições financeiras de freqüentar). De fato, nossas conversas nesse boteco se animavam e encontrávamos alguma felicidade irresponsável em meio à opressão. Muita gente interessante se aproximava desse tipo de ambiente - e fugia dos do outro tipo. No Brasa conhecemos Moraes e Galvão, uma dupla de

compositores que depois veio a ser o núcleo do grupo Novos Baianos. Dedé adorava ouvir as músicas deles na voz de Moraes, que era quem fazia as melodias, tocava violão e cantava. Mais tarde, uma outra futura integrante dos Novos Baianos apareceria por ali - e em nossa casa da Pituba. Era uma menina muito branca e muito bonita, de cabelos longos e com os seios cobertos apenas por uma estreitíssima faixa de brim cortada da bainha da calça jeans. Ela se chamava Bernardete, mas Alvinho Guimarães (sempre ele) inventara o nome Baby Consuelo para a personagem de um filme que nunca foi feito, e o nome colou-se para sempre a essa menina que tinha sido escolhida para interpretá-la.

Eu ia também ao estádio da Fonte Nova para ver futebol. Junto com Fred, Hermano Penna, Pedro Bira e outros amigos de Dedé, encontrava grande alegria nas tardes ensolaradas e festivas das grandes partidas. Foi o único período de minha vida em que o futebol teve presença considerável. A imprensa, sob censura cerrada, não podia sequer sugerir que Gil e eu estávamos nessa situação excepcional. O público mal notava nossa ausência nos palcos e na tv. Vagos rumores de que tínhamos sido presos não chegavam a se confirmar. A jornalista Marisa Alvarez Lima - que tinha me apresentado a Hélio Oiticica - veio a Salvador e fez uma reportagem em que eu aparecia fotografado por teleobjetiva e em cujo texto apenas se dizia misteriosamente que eu estava em Salvador e parecia triste. Gil e eu fizemos, cada um de nós, um disco nesse meio tempo. Como não podíamos ir ao Rio ou a São Paulo, fizemos as gravações num estúdio pequeno de Salvador (acho que se chamava Estúdio J. S.), apenas com o violão. As fitas foram enviadas para São Paulo ou Rio para que Rogério Duprat adicionasse baixo, bateria e orquestra. Gil tocou violão em todas as faixas

do meu disco. Não havia proibição de radiodifusão de nossas músicas. A atitude do poder repressivo brasileiro era algo errática, mas não o suficiente para torná- lo ineficaz. Lembro apenas da decisão tomada pela própria gravadora de não lançar um compacto com uma gravação minha feita logo antes de sermos presos. Era um lindo samba-R&B de Jorge Ben chamado "Charles, Anjo 45", uma saudação romântica a um herói marginal ("Robin Hood dos morros, rei da malandragem") de quem era dito que fora "tirar, sem querer, férias numa colônia penal". A canção louvava um tipo hoje fora de moda: o bandido de coração bom, cuja generosidade é apenas complemento de sua caracterização como protesto vivo contra as injustiças sociais.

Embora estas últimas não fossem uma preocupação de Jorge Ben, o seu Charles sendo antes um modelo benigno daquilo que hoje se descreveria como o traficante que se torna chefete de favela e toma para si as responsabilidades que deveriam estar nas mãos do poder público, ao preço de impedir que a lei chegue a seus territórios.

É inegável que essa caracterização do personagem fazia-o mais atraente aos meus olhos do que os heróis (ou vítimas) puros e justos das canções de protesto. Ao final da canção, anunciava-se uma grande festa com "batucada, feijoada, uísque com cerveja, muitas queimas de fogos e saraivadas de balas pro ar": "Antes de acabar as férias o nosso Charles vai voltar/ E o morro inteiro feliz assim vai cantar". Todos acharam, com razão, que a coincidência com a minha própria prisão soaria como uma provocação. Mas os militares não estavam muito preocupados com nossas canções: o assombro diante da anarquia comportamental e a desconfiança de ligações com ativistas radicais - apesar da hostilidade ostensiva

da esquerda convencional - é que os motivaram. De todo modo, quase não se vive de direitos autorais no Brasil. Ao contrário dos países ricos, aqui se gravam discos para possibilitar shows que, em longas temporadas nas grandes capitais e excursões pelo resto do país, garantirão as finanças das estrelas.

O show do Castro Alves em 69 foi um momento inesquecível para muitos. Eu, no entanto, não tenho dele uma lembrança muito precisa. Rogério, como já contei, tinha me feito a observação de que, quando a gente é preso, é preso para sempre, e eu me sentia sob uma pesada sombra. Roberto Santana - o mesmo que tinha nos produzido no Vila Velha - ficou encarregado de pôr o novo show no palco. Lembro apenas de Dedé fazendo um colete com espelhinho.s e de que alguém trouxe de São Paulo - e ofereceu graciosamente - uma máquina de projetar aquelas bolhas coloridas que são a marca do final dos anos 60 e do início dos 70. O momento em que cantei "Cinema Olímpia'', minha (única?) canção inédita nesse show, está gravado em minha lembrança como tendo sido consideravelmente emocionante, com muitas caras cheias de vida na platéia lotada. Penso hoje em como teve pouco significado para mim o fato de esse show coincidir exatamente com a chegada dos primeiros homens na Lua. De fato, tanto nós quanto o público que lotava o Teatro Castro Alves estávamos perdendo a transmissão pela televisão do grande acontecimento. Isso nunca pesou na decisão quanto à data do show. Mas Gil pelo menos quis cantar "Lunik 9" - uma sua canção já então velha de três anos em que ele fala da iminente morte do "romantismo" por causa da profanação da Lua pelas viagens espaciais. Ele na verdade estava exultante com a "conquista" da Lua, e cantava as palavras ingênuas e nostálgicas com doce ironia.

Muito mais vivo em minha memória está o momento em que Gil me mostrou "Aquele abraço", canção que ele cantaria pela primeira vez em público naquele show. Estávamos na sala da casinha da Pituba e o samba me fez chorar. O brilho e a fluência das frases, a evidência de que se tratava de uma canção popular de sucesso inevitável, o sentimento de amor e perdão impondo-se sobre a mágoa, e sobretudo o dirigir-se diretamente ao Rio de Janeiro, cidade que sinto tão intimamente minha por causa da estada de um ano entre os treze e os catorze - e tão minha em outro nível também, por ser, como diz João Gilberto, "a cidade dos brasileiros" -, tudo isso me abalava fortemente e eu soluçava de modo convulsivo. No show, a platéia também foi tomada pela música, e cantou-a com Gil como se já a conhecesse de muito tempo. O lugar onde a ironia se punha nessa canção - que parecia ser um canto de despedida do Brasil (representado pelo Rio, como é tradição) sem sombra de rancor - fazia a gente se sentir à altura das dificuldades que enfrentava. "Aquele abraço" era, nesse sentido, o oposto do meu estado de espírito, e eu entendia comovido, do fundo do poço da depressão, que aquele era o único modo de assumir um tom de "bola pra frente" sem forçar nenhuma barra. Nunca esta canção deixará de ter, para mim, uma importância afetiva semelhante à de "Chega de saudade", à de La strada, à de Les mots.

A Polícia Federal se incumbiu de pôr em ordem nossos papéis o mais rápido possível para que viajássemos. Gil fez uma viagem preliminar ao Rio para acertar detalhes. Não seríamos eLivross sem passaporte - como muitos brasileiros o foram naqueles anos. Nossa vinda de Salvador para o Rio foi marcada de acordo com determinações da Polícia Federal. Dois agentes estavam à nossa espera no aeroporto e estiveram conosco nos

três dias subseqüentes. Eles nos tratavam como se a qualquer momento pudéssemos mudar de idéia e fugir. Ficou marcado em minha memória o comentário feito por Gil, numa das salas da pf em que estivemos, sobre o valor que ele dava à aparição de Martinho da Vila como prenhe de futuro vital para o samba e a MPB em geral. Na conversa voltou o nome de Milton Nascimento, que Gil considerava, já havia um bom tempo, o maior talento surgido desde que nós começáramos. Gil dizia que Martinho era a segunda coisa mais importante depois de Milton - num outro nível e por razões muito diferentes. Em breve os policiais nos estavam conduzindo até o interior do avião que nos levaria para a Europa e um deles me disse:

"Não volte nunca mais. Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar trabalho!."

Saltamos em Lisboa na manhã seguinte sem que eu tivesse dormido um só segundo. Guilherme Araújo - que tinha ficado na Europa sem poder voltar ao Brasil desde o episódio do Midem - estava nos esperando no aeroporto em companhia de Roberto Pinho. Conversamos muito sobre que rumo tomar. Guilherme já tinha se decidido por Londres (já que nem cogitaríamos de ir para os Estados Unidos), mas queria que víssemos com nossos próprios olhos. Ficamos cerca de uma semana em Portugal. Tivemos tempo de passar um dia em Évora, de ir a Sesimbra (onde o suposto alquimista fez a interpretação sebastianista de "Tropicália") e de ouvir fado em várias casas de Lisboa.

Tudo nos era enternecedor mas deprimente. Portugal ainda estava sob Marcelo Caetano, que era o herdeiro político de Salazar, e a impressão que se tinha era a de um povo triste jogado fora da História em um belo lugar.

Dali fomos para Paris, onde nos sentimos bastante intranqüilos. Estávamos em 69 e a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior. O proverbial mau humor dos parisienses estava à flor da pele e os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos.

Guilherme nos apresentou a Violeta Gervaiseau, irmã de Miguel Arraes, que estava exilada na França desde 64. Ela nos acolheu com um misto de carinho e firmeza que só se encontra nos verdadeiros nordestinos (os baianos não são nordestinos). Mas as adoráveis noitadas em sua casa. uma casa de gente franca, elegante e inteligente (Violeta sendo-o mais exuberantemente do que todos, antes ressaltando do que obscurecendo essas mesmas qualidades na discrição de seu marido Pierre), eram uma continuação - intensificada pela distância - dos embates ideológicos vividos no Rio de Janeiro. Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranqüila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. Seja como for, eu mais aceitei a decisão do que influí nela, embora fingisse discutir os pontos que apareciam nas conversas.

LONDON, LONDON

Os anos que vivemos ali foram como um sonho obscuro para mim. Primeiro ficamos num hotelzinho em Queen's Gate, South Kensington. Logo Guilherme achou uma casa confortável de três andares em Chelsea e sugeriu que a alugássemos os três, isto é, os dois casais e ele. E assim fizemos. Era o número 16 de Redesdale Street, esquina com Shawfield Street, uma afluente de King's Road. Um ano depois mudamos, mais para estarmos separados do que para fugir daquela zona. Guilherme foi para um apartamento bem perto.

Mas eu e Gil quisemos ir para Notting Hill Gate, onde a presença de um grande número de jamaicanos fazia tudo parecer mais alegre. Eu morei em Elgin Crescent e Gil em Kensington Park Mews. Víamo-nos com freqüência, mas era diferente de viver na mesma casa. Depois me mudei para West Kensington (Basset Road). para Hampstead e finalmente para Golders Green. Curiosamente, todas as minhas lembranças da cidade de Londres, das ruas, de eu estar em Londres, são enormemente mais vivas e melhores se referentes ao período após a saída de Chelsea, mas as memórias da casa de Chelsea, de dentro da casa, são muito mais resistentes do que as das otitras moradas.

Quando volto a Londres, vou olhar a casa da rua Redesdale e me enterneço, ao passo que nem mesmo sei onde exatamente ficam as demais casas onde morei. Uma explicação é que, no primeiro ano, incapaz de interessar-me pela cidade e pelo que se passava nela, concentrava-me em casa e nas pessoas que nela viviam ou que a freqüentavam.

Uma outra razão é o fato de a casa de Chelsea ser ela mesma melhor do que as outras casas londrinas em que vivemos. Ali também aprendi a gostar de televisão. Eu nunca tinha visto televisão colorida e quis alugar uma. Os documentários da bbc me maravilhavam.

Assim também os grandes filmes americanos do passado. Vi o surgimento do Monty Python's Flying Circus. Falei dele com alguns amigos ingleses e eles disseram que o desconheciam- Pensei que havia um programa espetacular a que ninguém dava atenção. Na verdade o Monty Python apenas estreara e por isso é que ainda tão poucos o tinham visto.

Nessa casa - onde alguns amigos brasileiros auto-eLivross vieram morar - recebemos a visita de Haroldo de Campos, que a apelidou de Capela Sixteena, e que acabou se machucando num acidente de automóvel, resultado da imprudência de Péricles Cavalcanti. Péricles é uma das melhores pessoas que conheço: sua delicadeza, seu desprendimento, sua generosidade quase sigilosa fazem dele um anjo - e isso se traduz tanto na pureza com que ele, àquela época, acolheu o temário da contracultura, abandonando um futuro acadêmico que se apresentava como brilhante, quanto nas gravações que recentemente vem realizando de canções sempre especialíssimas que compõe sem pressa e sem pretensão. Mas Péricles é um daqueles anjos eventualmente desastrados que derramam líquidos à mesa e, ao volante, embora tenham a intenção de respeitar os sinais, podem virar-se para fazer um comentário interessante justamente no momento em que as luzes trocam de cor. Assim, ao levarmos Haroldo para o seu hotel, Péricles acelerou ao invés de frear num cruzamento cujo sinal já se mostrava amarelo a uma boa distância, e um carro que vinha na outra rua chocou-se

conosco, tendo o impacto se dado justamente no lado em que Haroldo estava sentado. Esse acidente forçou Haroldo a demorar-se em Londres e nós o tivemos em casa por alguns dias. o doce Péricles cuidando dele com muito carinho. Nós ouvíamos Haroldo com deleite. E ele próprio se divertiu um pouco. Seu amigo Cabrera Infante, acompanhado da mulher Mirian, vinha visitá-lo e nós falávamos de música cubana e música brasileira, de cinema americano e, com parcimônia, de literatura. Eu tinha lido Três tristes tigres. em meio a um pacote da então nova literatura latino-americana (o boom) que me fora indicado por uns amigos de Glauber em Barcelona, e tinha gostado muito. Na verdade tinha gostado mais dele do que do hit Cem anos de solidão, embora menos do que de tudo de Borges. Infante é tão engraçado e tão sério quanto Buster Keaton, mas num estilo totalmente diferente. Sua amargura em relação à Cuba de seu ex-amigo Fidel é perceptível o tempo todo, mas nunca foi mencionada. Ainda hoje, sempre que coincide de estarmos na mesma cidade, nos procuramos e nos falamos.

Uma visita comovente foi a que nos fez o Rei Roberto Carlos. Ele nos era, como já disse, grato pela revalorização que fizemos de seu trabalho. De passagem por Londres, quis nos ver. Ao atender seu telefonema para marcar a visita, Rosa Maria Dias (então ainda mulher de Péricles, também morando conosco) não acreditou que fosse verdade e, ao render-se à evidência, chorou. Roberto veio com Nice, sua primeira mulher, e nós sentíamos nele a presença simbólica do Brasil. Como um rei de fato, ele claramente falava e agia em nome do Brasil com mais autoridade (e propriedade) do que os milicos que nos tinham expulsado, do que a embaixada brasileira em Londres (que não tinha contato conosco e, segundo nos contou um amigo que procurou por mim

através dela, usava a meu respeito a expressão "persona non grata"), e muito mais do que os intelectuais, artistas e jornalistas de esquerda, que a princípio não nos entenderam e nos queriam agora mitificar: ele era o Brasil profundo. Conversando sobre a gravação de seu novo disco, Roberto pegou meu violão e cantou - dizendo, sem nenhuma insegurança, que iria nos agradar - "As curvas da estrada de Santos". Essa canção extraordinária, cantada daquele jeito por Roberto, sozinho ao violão, na situação em que todos nos encontrávamos, foi algo avassalador para mim. Eu chorava tanto e tão sem vergonha que, não tendo um lenço nem disposição de me afastar dali para buscar um, assoei o nariz e enxuguei os olhos na barra do vestido preto de Nice, enquanto Roberto repetia com ternura: "Bobo, bobo".

Londres representou para mim um período de fraqueza total. Freqüentei umas aulas de inglês para estrangeiros numa daquelas escolas de várias salas com turmas grandes.

Mas falava português quase o tempo todo, morando numa casa habitada por brasileiros e freqüentemente visitada por brasileiros. Eu me sentia incapaz de aproveitar o que deveria ser visto como oportunidade. Gil, ao contrário, tentava tirar vantagens da situação. Saía mais, estudava com mais afinco, encontrava músicos, ia a muitos concertos.

Assombra-me pensar que, em dois anos e meio, não fui uma só vez ver uma peça de teatro inglesa, não assisti a um só concerto de música clássica, não entrei numa livraria ou numa biblioteca, e só fui aos museus (o British Museum e a Tate Gallery) na semana de voltar para o Brasil, levado por Arthur e Maria Helena Guimarães, e

pelo pintor e cenógrafo português Jasmim. Era a "contracultura" e todos os caminhos levavam aos shows de rock'n'roll e ao Electric Cinema, mas o que fora feito da curiosidade do menino que, em Salvador, ia ver tudo o que podia no mamb, no salão nobre da reitoria e na Escola de Teatro? Eu me deixava levar. Na verdade, estava mais e mais enfronhado na música popular. Minhas veleidades de deixar o que já fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-se sob o impacto da prisão e do exílio. Eu simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre. A campainha que soou antes que eu adormecesse na manhã em que os policiais me levaram me marcou tão fundamente que eu tremia ao som da campainha da casa de Chelsea. Desse jeito, era-me impossível ousar o que quer que fosse. E, à medida que alguma receptividade ao que eu fazia se esboçava no meio profissional inglês, meu mero senso de sobrevivência me atava a uma atividade em que eu já estava instalado.

Ficava em casa ouvindo Gil tocar, tocando eu mesmo às vezes, vendo televisão, lendo e, sobretudo, conversando com as pessoas que apareciam. Nessas conversas eu me mostrava descuidadamente falante, mas minhas alegrias não duravam até eu pôr a cabeça no travesseiro. Sempre havia do que me envergonhar. E eu não sabia como fazer esforço para progredir.

Hélio Oiticica estava vivendo em Londres desde antes de nós deixarmos o Brasil. Tinha havido uma exposição dele muito falada e concorrida, e a turma do grupo cultural Exploding Galaxy, liderada por Paul Keeler e David Medalla, o rodeava e cultuava. O então crítico de arte do Times, Guy Brett, que escrevera com muito entusiasmo sobre ele e sobre Lygia Clark, vinha muitas vezes à Capela Sixteena encontrá-lo e conversávamos. Hélio era

um desses artistas radicais e inacreditavelmente inteligentes que permanentemente transformam a singularidade quase inalcançável de sua visão em argumentos luminosos. Tendo participado do movimento carioca chamado "neoconcretismo" (como seqüência e oposição ao movimento concretista dos pintores de São Paulo), Hélio trazia para esse mundo pós-mondrianiano não apenas o "orgânico" e o "sensível" que supostamente faltava aos "frios" paulistanos, mas os extremos do romantismo do pop (sem fazer arte pop), a tematização ostensiva de sua mitologia pessoal (Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, os bandidos das favelas com quem mantinha amizade pessoal, o rock'n'roll, o sexo, as drogas pesadas), um comprometimento de ser, ele mesmo, uma obra conceitual. Saindo do quadro e do objeto contemplável para as instalações (como a "Tropicália") e as vestes transcendentais que eram os "Parangolés" (arranjos pouco legíveis como vestimentas e impossíveis de serem expostos como objetos autônomos, esses mantos, capas, echarpes ou gibões feitos de materiais variados - plástico e brocado e filo... -, lançados por ele na situação em que o foram, sugerem a quem os examina um turbilhão de pensamentos e sentimentos sobre o corpo, a roupa, a beleza plástica, a invenção, a miséria e a liberdade), Hélio tornou-se uma espécie de happening ambulante. Isso era bem o espírito da época: lembremos Agrippino e Rogério querendo - e conseguindo em larga medida - ser personagens e não meros autores de uma obra genial; lembremos que o neo -rock'n'roll inglês dos anos 60 e o próprio tropicalismo tinham muito dessa ambição, e que a própria política "narcisista" de ideologizar a intimidade e sexualizar os julgamentos dos atos públicos era algo da mesma natureza. Mas Hélio levou isso a conseqüências extremas. E, sendo um artista basicamente construtivista, o fez com requinte e graça inigualáveis.

Nele não se viam as trevas medievais que se adivinhavam por trás do romantismo radical de outros. Hélio esteve até o fim comprometido com a idéia de vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos desígnios da miséria, da opressão e da própria condição humana.

Acompanhávamos de longe o que se passava no Brasil. Sem que eu estivesse certo do que poderia resultar de uma revolução armada, o heroísmo dos guerrilheiros como única resposta radical à perpetuação da ditadura merecia meu respeito assombrado. No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista. Nós os víamos - e um pouco nos sentíamos - à esquerda da esquerda. Quando mataram Marighella.

o líder da guerrilha urbana, um baiano que pertencera ao Partido Comunista e que tinha a fama de ter respondido, quando estudante, às questões de uma prova de química em versos decassílabos rimados, coincidiu de publicarem as primeiras fotos que fizeram de nós no exílio na mesma capa de revista em que expunham a de Marighella morto.

Isso me pareceu doloroso. Eu enviava então, a pedido de Luís Carlos Maciel, artigos para o jornal O Pasquim, e, considerando o peso simbólico da coincidência das duas imagens naquela capa de revista (a de maior tiragem do Brasil de então), escrevi um longo e amargurado texto que terminava com a afirmação "Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós". Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando. Recebi muitas cartas tentando reconfortar-me pelo sofrimento de estar eLivros e conversei com várias pessoas que passavam

por Londres e por Paris: mesmo os que mencionavam a execução de Marighella e o meu artigo não relacionavam nem remotamente uma coisa a outra. Fiquei espantado e isso me deu uma espécie de medida da distância psicológica que nos separava dos que estavam vivendo no Brasil.

As notícias de ações terroristas causavam um misto de entusiasmo e apreensão. Afinal, doces tocadores de violão saídos de lares da classe média não se sentem muito à vontade diante da perspectiva de violência. Mas as trocas de embaixadores de países ricos por grupos de prisioneiros - com as agradáveis confirmações por parte dos seqüestrados de que foram tratados com humanidade - apareciam como gloriosas vitórias daqueles que lutavam a boa luta da resistência.

Quando Rogério Sganzerla e Julinho Bressane chegaram a Londres, podia-se ver, através dos vidros das janelas da frente da casa de Chelsea, uma bandeira brasileira que alguém em nossa casa tinha posto para ilustrar as reuniões em frente à tv para assistir aos jogos da Copa do Mundo. Os próprios ingleses, deslumbrados com o futebol de Pele, Tostão e Jairzinho, tinham passado a torcer pelo Brasil, uma vez que a Inglaterra fora desclassificada. Sufocados pela utilização que a ditadura brasileira fazia do futebol para sua propaganda - e que de longe não podíamos sentir na mesma intensidade -, os dois jovens cineastas demonstraram mal-estar diante da bandeira. Eu tinha deixado o Brasil pouco depois do lançamento de O Bandido da Luz Vermelha, o primeiro longa-metragem de Sganzerla, e tinha visto nesse filme tanto talento e tanta liberdade que estava disposto a comprar todas as críticas que seu diretor fazia ao Cinema Novo. O próprio filme valia por um comentário exigente das fraquezas do movimento. Rogério e Júlio tinham

chegado a Londres acompanhados de Helena Ignez (a bela atriz que Bethânia e eu já idolatrávamos na Escola de Teatro da Bahia e que, tendo sido a primeira mulher de Glauber, agora estava casada com Sganzerla) e os três, com suas roupas, seus cabelos e seus modos, eram um exemplo perfeito de desbunde elegante, sem uma gota de provincianismo. Um filme de Bressane, embora aparentemente mais modesto na feitura, me impressionara mais do que o próprio Bandido de Sganzerla: Matou a família e foi ao cinema. Ainda hoje considero esse um dos filmes mais poéticos feitos no mundo naquele período - e no Brasil em qualquer tempo. Curiosamente, Caca Diegues - que sempre representou o aspecto sensato do Cinema Novo, tendo se tornado uma espécie de personificação do movimento - é que me fizera, numa ida minha a Paris, ver o filme, que ele também adorava. Sganzerla considerou incoerente que eu louvasse o filme de Júlio e desse o crédito a Diegues por mo ter apresentado. Por outro lado, Glauber me escrevia cartas violentíssimas, naquele seu estilo sem auto-censura, praticamente proibindo minha amizade com os dois rebeldes. Isso tudo me custou muito mal-estar e, embora depois as coisas se resolvessem até consideravelmente bem, deplorei a incapacidade dos dois lados de se energizarem mutuamente. Não que isso não estivesse acontecendo em alguma medida, mas sem dúvida houve muito desperdício de oportunidade e muita inspiração jogada fora. No fundo eles amavam Glauber - e Glauber também os amava. As agressões que a dupla lançava contra o mestre tinham algo de assassinato do pai mesclado a lucidez crítica. Era como se Gil e eu fôssemos pichar tom Jobim e a bossa nova, e, para isso, argumentássemos, por exemplo, contra o fato de ele ter gravado um disco nos Estados Unidos com temas semelhantes à música erudita brasileira chamada "nacionalista", com empostação sinfônica.

Que tal atitude ocorresse a Gil e a mim era simplesmente impensável. É que, no Brasil, a música popular simplifica a vida dos seus produtores como o cinema não pode fazê-lo. A facilidade da feitura, o vigor do mercado interno (que as multinacionais logo perceberam), a textura da tradição - tudo dá ao músico popular o que ao cineasta é negado. Apesar de tudo isso, eu sabia então - como sei hoje - que o Cinema Novo é criticamente mais vulnerável do que a bossa nova. (No entanto – ou talvez por isso mesmo - usamos sempre iniciais maiúsculas para o primeiro, enquanto a última não parece merecê-las... ou delas precisar.) O brilhantismo de Sganzerla como diretor fazia prever uma carreira profícua e instauradora de uma nova norma (uma nova corrente central) para o cinema brasileiro - e com adesão do público e atenção internacional: ele prefigurou muito do melhor Almodóvar e do melhor Tarantino; mas as dificuldades de tal coisa se dar num país como o Brasil desabaram sobre ele de forma pesada, e, embora ele continue filmando e não tenha perdido o brilho do gênio, ele o faz a intervalos longuíssimos e sem produzir aquelas conseqüências.

Bressane é que, já a partir de Londres, iniciou uma obra numerosa e personalissimamente culta, num afastamento deliberado das pretensões mercadológicas, cuja beleza solitária cresce com o tempo e que busca enfrentar as questões mais sutis da natureza do cinema como arte de autor. Minha amizade foi sempre mais estreita com ele do que com Sganzerla. A inimizade que fatalmente resultaria da minha posição entre eles e os "velhos" do Cinema Novo também o foi, além de mais duradoura. Hoje somos de novo amigos e minha admiração por seus filmes se alimenta muitas vezes do fascínio que sua personalidade exerce sobre mim. Julinho gosta de contar que tom Jobim, respondendo a uma

moça que queria saber se ele fazia distinção entre música erudita e música popular, disse: "Eu não faço distinção, mas ela existe". Isso sempre me leva a pensar em como não se fala de um possível cinema erudito em oposição ao cinema popular: atração de feira, curiosidade tecnológica, o cinema seria popular por uma fatalidade de origem: ao mesmo tempo, a divisão nítida dos músicos em eruditos e populares retira destes últimos o direito (e a obrigação) de responder por questões culturais sérias, enquanto se espera isso de cineastas dos mais variados níveis de instrução. Julinho tem vocação para grande erudito e seus filmes especialíssimos sugerem o recolhimento de um estudioso solitário.

Uma piada corria no Rio no meio dos anos 60 sobre os filmes brasileiros serem "uma merda" mas seus diretores "geniais". Isso dizia respeito ao fato de os cineastas do Cinema Novo - e Glauber mais que todos - alimentarem discussões elevadíssimas sobre filmes que o público mais ou menos ignorava. Já nos anos 70, esses mesmos cineastas, um pouco mais treinados, fizeram filmes em que a ambição intelectual (autoral) dava algum lugar ao trabalho de equipe e à tentativa de conquista de mercado.

Assim como algo de relevante se conquistou nas primeiras precárias e heróicas produções, alguma coisa notável se conseguiu também nessa segunda investida. O público compareceu grandemente e, a meu ver, nos bons momentos os filmes de uma fase iluminavam os da outra. Sganzerla e Bressane surgiram exatamente no momento dessa transição.

O primeiro mostrou-se nitidamente capaz de realizar filmes "de cinema", que o público reconheceria como

filmes e que teriam muito a dizer sobre a linguagem desse meio. Já Julinho radicalizou desde o início a postura do cineasta como poeta, como autor soberano, realizador de experimentos em estado puro, sem compromissos seja com a coletividade criativa seja com a coletividade espectadora. A obstinação com que ele tem se mantido nessa posição fez dele o mais fundo dialogador com o legado de Glauber. Além da alegria de reconquistar sua amizade, tive, nessas últimas décadas, a honra de atuar em alguns dos seus filmes-poemas. O mais fascinante é que ele tem por vezes voltado seu olho de monge alfarrabista para a tradição da música popular carioca, recontando assim sua autobiografia secreta de carnavalesco convertido em eremita. Minha vinculação profunda com o Cinema Novo (e minha opção fatal por agir no mainstream) me mantém ligado à produção amadurecida dos cineastas originais do movimento ainda na ativa, mas a aventura de Júlio Bressane me diz algo que eles não podem dizer - e certamente diz a eles muito mais do que aparece na consciência. No começo do exílio londrino, amando as pessoas e as obras de todos os envolvidos na desavença, não me sentia nem mesmo no direito de julgar seus atos. Mas nem por isso deixei de invejá-los por eles fazerem filmes.

Gil e eu não sabíamos o que fazer em Londres. A gravadora com que tínhamos contrato no Brasil - a Philips - tinha enviado uma carta a executivos do braço inglês da companhia recomendando-nos e explicando nossa situação. Mas eu não esperava - nem sequer desejava - que eles dessem atenção a esses pedidos. Temia que alguém me chamasse para gravar alguma coisa e eu passasse vergonha. No Brasil os produtores não me permitiam sequer tocar violão em meus próprios discos - e eu lhes dava razão. Eu sinceramente esperava que Gil se enturmasse logo com músicos e começasse a

mostrar a exuberância do seu talento. Com boa vontade, imaginava ser capaz de, logo que ele tivesse trabalho, pegar uma carona como parceiro e orientador.

Uma noite veio à nossa casa no 16 da rua Redesdale um homem que queria nos ouvir. Ele havia combinado com Guilherme pelo telefone e nós pensávamos que ele fosse da Philips. Na verdade ele tinha sido da Philips. Antes de sair da companhia, ouvira falar em nós. Ficara curioso. A Philips propriamente não tinha interesse. Mas ele guardara o nosso endereço e, agora que estava trabalhando em outra gravadora, na qual tinha mais autonomia, vinha verificar. Seu nome era Ralph Mace. Conversou um pouco conosco e pediu que cantássemos qualquer coisa. Surpreendeu-me que ele ficasse tão agradavelmente surpreso com tudo o que ouviu. E mais ainda que tivesse demonstrado tanto entusiasmo pelo meu material quanto pelo de Gil. Nos encontros seguintes Mace já falava em fazer discos conosco. Ele imaginava um disco de cada um. Propôs que eu compusesse algumas canções em inglês.

Mudei muito de ânimo quanto a fazer música por causa desse homem. Ele gostava sinceramente de nós e nos tratava com um cuidado muito atento. A novidade de ele ser tão otimista quanto a mim me fez perder grande parte da vergonha. Passei a achar, maravilhado, que era possível que alguém naquele lugar se interessasse por minha música, aproveitando dela aspectos que no Brasil nem eram levados em conta. Isso era mais importante do que o fato esperável de eles não captarem muitos outros aspectos que no Brasil seriam óbvios. A confirmação veio quando entramos no estúdio para gravar.

Lou Reisner, o produtor americano, estava vivendo em Londres e, não sei por que caminhos, chegou até nós.

Não foi Mace quem nos aproximou. Ao contrário, os dois se encontraram porque Reisner quis produzir o meu disco. Lembro de ter ido ao apartamento de Reisner em Knightsbridge e de ter cantado várias músicas. Sua reação muito positiva era para mim um assombro continuado. Nunca esqueço de que foi ele quem me corrigiu o inglês na frase- chave - e título - da canção "In the hot sun of a Christmas day". Tudo nessa canção era já como pode ser ouvida no primeiro disco que fiz em Londres. Menos o refrão. Eu cantava: "In the hot sun of the Christmas day". O mais ridículo é que ele me dizia, em tom de sugestão, que eu mudasse para of a, em vez de of the, e eu não entendia que palavra era essa of a. Quanto mais ele repetia of a, of a, mais eu me confundia. Eu ouvia over, pronunciado à inglesa (Lou era americano), e achava absurdo. Não que eu cresse que ele estava dizendo over - eu sabia que não -, mas não me ocorria outra palavra e minha mente não conseguia estar livre dessa. Mesmo quando ele pronunciou ov ei, separando bem as duas palavras e exagerando o ditongo ei, ainda me senti perdido por uns poucos segundos. Um outro americano, chamado David Linger - que nacia tinha a ver com produção de discos mas que veio até a casa da Redesdale e se fez nosso amigo -, foi quem mais me ajudou na aproximação com a língua inglesa: os americanos - descobri em Londres - são naturalmente mais identificados conosco do que quaisquer europeus, e David era um garoto de inteligência excepcional. Seu talento para línguas, no entanto, terminou mais trazendo-o para o português - que ele ainda fala sem sotaque e escreve com correção, embora tenha, depois de uma longa temporada brasileira, voltado a viver nos eua - do que me levando para o inglês.

LÍNGUA

A partir do momento em que Ralph Mace propôs fazermos os discos, compus várias canções em inglês. Não era a primeira vez que o fazia. Em São Paulo, muito antes de imaginar que um dia iria morar em Londres, compus uma marcha bossa-nova com letra em inglês, embora quase não falasse essa língua. Eu o tinha feito porque o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível.

Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós. Ao mesmo tempo, queria dialogar com pessoas no "mundo exterior". Era um esboço ingênuo de comunicação internacional, um modo de tentar abrir um respiradouro nesse universo fechado que é o Brasil. Eu não ambicionava sucesso mundial, nunca sonhei morar fora - e muito menos num país de língua inglesa. Na contracapa do meu primeiro lp solo escrevi: "Quando a gente não tem vontade de ir para os States não tem jeito". Isso não era um desejo tentando ocultar-se numa negação. Era o reconhecimento consciente de uma espécie de dever que eu tinha preguiça de cumprir: sendo capaz de aprender inglês com facilidade, podendo planejar uma investida nesse sentido, eu me sentia totalmente inapetente, enfastiado com a perspectiva. Achava- me tímido e desestimulado. Mas sabia que o

Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado. Assim, a canção que escrevi então, era um grito de socorro às avessas: eu me dirigia a alguns interlocutores imaginários no mundo lá fora e. descrevendo minha pobreza e minha solidão de brasileiro, pedia que não me ajudassem, apenas me dissessem seus nomes e me deixassem dizer quem era eu. A canção chamava-se "Lost in the Paradise" (olha o doutra vez):

My little grasshopper airplane cannot fly very high
If i nei yon so far from my sight
I'm lost in my old green light
Don't help me, my love
My brother, my girl Just tell me your name Just let me say who am I
A big white plastic finger
Sutrounds my dark green hair
But it's not your unknown caress
It's not from your unknown right hand
Don't help me, my love
My brother, my girl
Just tell me your name
Just let me say who am I
I am the sun, the darkness
My name is green wave
Death, salt South America is my name
World is my name, my size
And under my name here am I
My little grasshopper ah plane cannot fly very high

Agora me lembro. "Cinema Olímpia" não foi a única canção inédita que cantei no show de despedida no Teatro Castro Alves. Também cantei "Empty boaf, que gravara pouco antes no disco feito em Salvador. Essa foi

a outra canção que escrevi em inglês antes de ir - e de saber que iria - para Londres. É uma canção muito sincera. Mais sincera do que a outra. Não que seja boa. Mas eu ali estava dizendo ao mundo que eu estava vazio. E era exatamente o que sentia. E, o que é mais importante, a melodia e o som das palavras reproduzem exatamente como eu o sentia, recriam o clima em que me encontrava então: "From the stern to the bow/ O, my boat is empty/ O, my mind is empty/ From the who to the bow".

Esses aleijões nascidos do pensamento de responder ao bombardeio da língua inglesa me envergonhariam algum tempo depois. Hoje, são-me indiferentes. As canções que compus em Londres são melhores. (Há pelo menos uma - "Nine out of ten" - cuja letra ainda hoje me agrada.) Mas essas já nasceram encomendadas por um produtor inglês, o que as fazia ser a um tempo mais modestas e mais ambiciosas, pois tinham chance real de ser ouvidas por pessoas de língua inglesa. Não se deve crer que eu, no período de São Paulo, não pensava tais coisas a respeito de escrever canções em inglês, que a idéia de abuso legitimado pela dominação anglo-americana só me ocorreu depois como um modo de justificar a posteriori o que seria meramente ridículo. Não. Eu pensava tudo isso com absoluta lucidez. O que se deve ter em mente é que eu o pensava dentro de uma perspectiva realista e me levava em conta a desimportância da música popular: as pretensões "maiores" estariam (de fato estavam) fadadas a desaparecer juntamente com as próprias canções caso elas não chegassem a se destacar como tais. Ou seja, não eram esses propósitos ambiciosos que se cobravam de uma canção, nem mesmo no Brasil, nem mesmo naqueles tempos de "contracultura". De qualquer forma, as "pretensões maiores" revelam-se hoje apenas ingenuamente risíveis, valendo relembrá-las somente

porque representam um momento curioso da história de minhas (nossas) relações com a cultura internacional liderada pela língua inglesa.

O inglês é tão estranho a uma mente desenvolvida no âmbito do português quanto é possível a uma língua sê-lo a um ser humano. Sua presença perene não raro intensifica esse estranhamento, ao invés de mitigá-lo. De tanto ouvir canções com cujos sons nos familiarizamos sem decifrar-lhes o sentido, de tanto ver filmes legendados, nos habituamos a considerar o inglês um grou-grou-grou que faz parte da vida, sem exigir esforço de nossa parte para lhe conferir inteligibilidade. Quando, mais tarde, aprendemos muitas palavras e alguma tecnologia da língua inglesa, é-nos ainda sempre fácil "desligar" e fazê-las voltar à sua original (essencial?) condição de grunhido. Falando sobre minha infância, no início deste livro, contei como o inglês nos soava canino. Pois bem, mesmo depois de me apaixonar pelas letras de Cole Porter, pelo estilo de Scott Fitzgerald e pela pronúncia de Sinatra; mesmo depois de ler os mais belos elogios (inclusive um poema) de Jorge Luis Borges à beleza sonora da língua inglesa; mesmo depois de ler Shakespeare e Joyce e Stein e cummings, eu ainda encontrava na ignorância infantil diante do idioma a base para a caricatura que, nos anos londrinos, eu fazia dos sotaques americano e britânico, demonstrando que se tratava de dois tipos de voz de cachorro: os americanos sempre emitindo rosnados por um lado da boca, e os ingleses alternando uivos entrecortados e latidos surdos.

A condição de consoante fricativa faz com que o erre, diferentemente do pê, por exemplo, possa se prolongar indefinidamente no tempo. Mas, seja na sua versão propriamente fricativa, em que a fricção se dá entre a língua e os dentes (como no italiano), seja na sua versão

gutural, em que ele é antes uma aspiração forte (como no francês) ou não tão forte (como no português do Brasil, do Rio para o Norte - de São Paulo para o Sul, o erre brasileiro é semelhante ao italiano), esse prolongamento é o prolongamento de um som em que a voz não entra. Quando algo de voz participa do som distintivo do erre, isso soa, para nós, brasileiros, como algo ridículo. Há uma piada que leva seu narrador a imitar um coral de uma dessas cidades paulistas do interior onde vige o aleijão do erre sonoro (só numa área delimitada do Sudoeste brasileiro isso se dá), o qual, seguindo um maestro que fecha o compasso final de uma canção que termina com a palavra amor, demora-se na nota, não apoiado na vogal o, mas no horrível som engrolado do "erre" líquido e vibrante. Não obstante, Frank Sinatra - numa gravação dos anos 70 ou 80, é bem verdade - repete involuntariamente esse efeito cômico com um more ou before final. Mas é que isso é da natureza mesma da língua inglesa. Estamos antes inclinados a achar os erres escoceses algo inadequados.

Se bem que admiremos moderadamente os ingleses refinados que pronunciam os erres muito secos quando intervocálicos e quase aspirados quando finais - em oposição aos americanos mais rudes que comprazem-se em mascar longos erres cavernosos e supersalivados, seja qual for a situação em que eles se encontrem na palavra. Os poetas concretos divulgavam a paixão de Fenollosa e de Pound pelo chinês. A partir daí, induziam a uma valorização do inglês como língua mais próxima do sistema isolante do que as outras línguas ocidentais. A posição da palavra na frase sendo mais importante do que a flexão indicativa de função sintática. Assim, no extremo oposto do hiper-hierarquizado latim, estava o chinês. O inglês - com suas anteposições de nomes que

se adjetivam e os milagres que faz com as preposições – estava próximo de ser, como o chinês, poesia o tempo todo. Era gostoso para nós, habituados a considerar as doces línguas meridionais como intrinsecamente mais poéticas do que as ríspidas línguas do Norte frio, passar a pensar que o inglês - sempre tão "prático" e pouco metafísico - é que era a mais poética das línguas ocidentais.

E isso não nos vinha do inglês de Shakespeare (a rigor, ele antes atrapalharia do que ajudaria esse arrazoado), mas justamente do inglês "prático'', do mero inglês coloquial. Hoje sinto prazer em reencontrar o potencial barroco das flexões latinas amolecidas no italiano, no espanhol e, mais ainda, no português. Agora excita-me mais pensar que o inglês jornalístico de Hemingway e dos autores de romances policiais revelou-se - quando transformado numa ortodoxia rasteira que atingiu toda a literatura ocidental - uma verdadeira deformação estilística.

Muitos me perguntam em que medida a música inglesa me influenciou nesses anos londrinos. O fato é que a mais funda influência do pop inglês se dera antes de eu sonhar em ir a Londres: os Beatles no pré-tropicalismo. Os muitos shows de rock e pop que vi na Inglaterra mais serviram para, por um lado, desmistificar as produções do "primeiro mundo", e, por outro, para habituar-me com suas reais conquistas técnicas. Assim, pude me surpreender com o relativo amadorismo de algumas apresentações prestigiosas, mas quando voltei ao Brasil, dois anos e meio depois, eu sentia falta de certas condições básicas de som e luz, e de uma combinação de precisão e despojamento na performance - valores que fora assimilando, sem registrar conscientemente, enquanto assistia aos shows ingleses. A maior

contribuição da Inglaterra para a minha formação musical, no entanto, foi a aceitação, por parte de produtores e ouvintes, do meu modo de tocar violão. Mostrei "London, London'' a Lou Reisner dizendo-lhe que, para o disco, pediríamos a Gil ou a algum guitarrista inglês que me acompanhasse.

Ele reagiu com veemência, argumentando que um bom músico de estúdio tiraria toda a graça especial da canção: "Ele pode tocar bem, mas não tocará como você. E quem lhe disse que você toca mal?". Quando eu tocava bossa nova, o despreparo do ouvido inglês (e americano) para julgar trabalhava a meu favor. O resultado é que me desembaracei e, embora saiba que não toco bem, posso hoje orientar grandes músicos a partir do que esboço no violão, coisa que jamais sonharia em fazer antes de Londres. E faço shows pelo Brasil e pelo mundo tocando meu violão. Não gosto de ouvir minhas gravações, sobretudo aquelas em que toco. Bom mesmo é João Bosco, Dori Caymmi, Djavan. Sem falar em Gil. Eu apenas consigo reproduzir rudimentos da grande arte de João Gilberto de forma canhestra. Mas com isso sublinho as intenções de composição e canto que me ocorrem e termino soando convincente para muitas pessoas. Embora, é claro, não satisfatório para muitos músicos.

Mas houve uma descoberta importante no show business inglês para mim naquela estada: os Rolling Stones. Esse grupo, em que eu não prestava muita atenção enquanto estava no Brasil e que só conhecia de gravações, ao ser visto ao vivo me arrebatou. A bem dizer, minha opinião sobre os Stones, antes de eu deixar o Brasil, era semelhante à de Ned Rorem: igualmente comparativa e desfavorável em relação aos Beatles. Em Londres, vi de Led Zeppelin a Tiranosaurus Rex, de Incredible String Band a Pink Floyd, de John & Yoko a Hendrix, de Dylan a

The Who. Mas os shows dos Stones eram o teatro dionisíaco. Eles entravam no palco e logo se estabelecia uma atmosfera que era a mais viva demonstração de entendimento do espírito da época e o mais forte estímulo para ampliar suas conquistas. Mick Jagger parecia uma labareda de significados cambiantes. Ele era uma mulher, um macaco, um bailarino, um atleta, um moleque, um poeta romântico, um tirano, um doce camarada. Sua presença de estrela superava a das estrelas convencionais que tinham refletores estratégicos, posição planejada, distância em relação à platéia. Levando mais longe do que ninguém a aventura de sugerir parceria com a multidão, de compartilhar com todos as ousadias estéticas e comportamentais. Supondo uma geração inteira de criadores, ele lograva ser mais diva do que qualquer Sinatra, do que qualquer Barbra Streisand. Ele se confundia com as pessoas, com as coisas. O grupo funcionava como um organismo. A inteligência saía pelos poros. Keíth e Mick nunca fizeram canções como as dos Beatles, nunca escreveram como Dylan, nunca cantaram como Winwood ou Paul, mas no palco eles representavam o que havia de melhor e de mais forte em todos esses. Seu repertório, que antes me parecia apenas confuso, se iluminou para mim. Claro que "Satisfaction" tinha sido um hit no Brasil - e era evidentemente uma grande canção -, mas as tentativas de Their Satanic Majesties Request não combinavam com a bagunça do resto nem atingiam um nível razoável de acabamento, e isso esfriava meu interesse. A própria voz de Jagger me soava sem musicalidade e sem verdadeira selvageria. Eu julgava encontrar esses dois elementos muito melhor desenvolvidos no canto de Paul do que no dele. No entanto, vendo-o no palco, seu timbre e sua dicção se revelaram originalmente ricos de algo que faltava em todos os outros, algo único que passei a reconhecer nas gravações. Por essa altura, eles estavam

entre Beggars banquete Let it bleed. Os shows de rock não eram gigantescos como hoje. É irônico notar que, entre 69 na verdade, o auge dos Stones -, seus shows se dessem em salas para 2, 3 mil pessoas (o Liceum, a Round House), ao passo que hoje, quando se esperava que eles fossem "apenas história", eles tocam para platéias de 60, 70, 100 mil.

AFINIDADES ELETIVAS

Muitas das observações que naquela época me ocorriam a respeito dos shows dos Stones ganharam nomes precisos e caracterizações definidas quando travei conhecimento com Jorge Mautner. Na verdade, duas pessoas entraram em minha vida pela porta do 16 da rua Redesdale que se revelaram decisivas para minha formação ideológica; duas personalidades antagônicas em muitos aspectos - embora nunca se hostilizassem - e que se faziam complementares na função de estimular-me a inteligência demonstrando como podia ser entendido o que eu queria dizer e como se devia entender o mundo quando se assumia um ponto de vista como o meu: Jorge Mautner e Antônio Cícero. Um, irracionalista radical, chutador assistemático, exemplo vivo do que Décio Pignatari chamara de "nova barbárie"; o outro, metódico dissecador dos movimentos inteligíveis da sensibilidade. Os dois tiveram, ao longo dos anos, funda influência em minha visão da política.

Jorge surgira ruidosamente como escritor no início dos anos 60 com um caudaloso romance chamado Deus da Chuva e da Morte. Eu tinha lido uma entrevista sua na revista Senhor em que ele - muito bonito na fotografia – dizia coisas inusitadas. Anecir me falou dele, frisando que Glauber tinha lhe dito quão interessante seu livro era. (Mais tarde Glauber diria ao próprio Jorge que o título de Deus e o Diabo na Terra do Sol ecoava propositadamente o título desse seu primeiro romance.)

Em Londres, Mautner chegou a nossa casa de Chelsea trazido por Arthur e Maria Helena Guimarães. A esse casal, que me deu tantos ensinamentos de urbanidade,

devo também o contato direto com a chama mautneriana. Jorge era um nietzschiano desde a adolescência. Surgiu na Capela Sixteena com um guarda-chuva, sentou-se na sala com um ar suspeitamente modesto de velho chinês, falando muito baixinho e em tom de interrogação. Em pouco tempo, encorajado com a receptividade, estava bradando como um profeta de Israel. Ele misturava a Jovem Guarda de Roberto Carlos com a guarda vermelha de Mao, descrevia a revolução por que estávamos passando como se fosse um cataclismo universal, voltava a seu velho sonho de casar Marx com Nietzsche, e, depois de passar por um deprimido cenário em que o ressentimento do terceiro mundo e a arrogância do primeiro terminariam por produzir uma opressão maior do que a vivida no segundo, chegava a profecias mais precisas - e aqui ele realmente mudava de tom, como se tudo o mais que estivera dizendo tivesse sido mera retórica de choque -, afirmando que as lutas políticas do futuro se definiriam, a partir dos Estados Unidos, como lutas de minorias sexuais inspiradas na idéia de direitos civis. Ele de fato descrevia com muita exatidão o que vemos hoje. E era tão entusiástico em relação a uma cena assim quanto se podia ser então - e tão irônico em relação à mesma quanto se pode ser hoje. Ao mesmo tempo que dizia: "O futuro é nosso, a velha política de esquerda e direita, de luta de classes, de guerra fria, vai acabar: Marcuse não é nada comparado com o que vem", ria diabólico: "Vai ser chatíssimo: as lésbicas negras sadomasoquistas vão disputar direitos com os pais gays brancos protestantes etc. etc".

O pai de Mautner era um judeu austríaco intelectual (foi professor de matemática e humanista em Viena) que chegou a ser preso num campo de concentração nazista, de onde escapou com a ajuda da esposa - a mãe de Jorge

-, uma gói de ascendência eslava, lorge contava que ela, uma mulher muito vital e instintiva, nunca deixou de admirar Hitler. Aparentemente seu marido judeu entendia com irônico amor essa admiração que de resto não turbava o ódio que ela nutrira pelos algozes de seu marido, os comandados do para ela fascinante Führer. Com a mesma intensidade ela se sentia grata ao país que os acolhera em sua fuga: a figura de Getúlio Vargas se impôs sobre sua imaginação como representante dessa hospitalidade. Evidentemente ela era sensível às lideranças carismáticas. Seu marido, ao contrário, era refinadamente sábio e irônico como só um judeu pode ser. Jorge jogava com os elementos contraditórios dessa formação de um modo que comovia e assustava. Mas sobretudo estimulava e interessava.

As ligações da filosofia de Nietzsche - e, sobretudo, da biografia de Heidegger - com o nazismo não eram minimizadas por Mautner. Ele antes as enfatizava. Mas se isso era em parte usado como truque para chocar, era também um meio de ele se mostrar mais autorizado a reivindicar esses dois pensadores para a esquerda. O que tinha o efeito ambíguo de enriquecer seu ideário e pôr em dúvida suas premissas básicas. Já tendo militado entre os comunistas - e sido uma alarmista ovelha negra entre eles -, Mautner não tinha escrúpulos em propor que se somasse a indagação sobre o Ser dos seres à luta de classes. Isso tudo envolto em rituais de comportamento que iam da ginástica ao repúdio às gírias e às drogas. Era curioso ver um louco desses, entre drogados esquálidos que só falavam em jargão marginal, dedicar-se ao body-building, à abstinência e ao português escorreito. Ainda mais que, tendo tido o alemão como primeira língua em casa, ele falava um português cheio de estranhezas sutis, de quase-erros risíveis e encantadores. Nada disso era recebido por mim - ou por Gil ou por Péricles ou por

Dedé - sem uma dose de distanciamento crítico freqüentemente temperado com gargalhadas. Arthur Guimarães, que o apresentara a nós, era seu amigo de infância e, ao mesmo tempo que fazia-lhe a propaganda, vacinava-nos contra seus desvarios. Mas era o próprio Mautner quem se incumbia de conferir eficácia a essa vacina: com auto-ironia judaica - e com a onipresente idéia de que artistas devem dar todo o poder à sua imaginação mas nunca devem ter eles mesmos poder político real - ele vivia com intensidade e clareza sua própria lenda e sua própria desmistificação.

Gostava de repetir: "Mais alto o coqueiro, maior é o tombo", para frisar o paralelo entre a queda de Marx até o stalinismo e a de Nietzsche até o nazismo. A democracia liberal então aparecia como a manifestação do bom senso, a única vacina contra o horror. Mas aí, ele próprio, Mautner. era um exemplo de indivíduo rebelde que, ao invés de adequar-se às convenções e ao mercado, seria sempre seu crítico, apaixonado pelos pensadores e artistas perigosos a cujas idéias não se devia dar demasiado poder formal. Mautner percorria esse círculo sem cessar, sempre enriquecendo nossa visão, e temperando tudo com os batuques afro-brasileiros que dizia terem-no enfeitiçado através de sua muito amada babá negra (que também o aproximara de Getúlio Vargas).

Não se incomodava de parecer ridículo e nunca propiciou a si mesmo um tipo de respeitabilidade que ele via como me sendo dada de bandeja, a despeito de meu aparecimento público escandaloso. Quando voltamos para o Brasil, Mautner se dedicou mais à música popular, tornando-se uma figura cult, mas sem nunca conhecer diretamente o grande sucesso de massas. Pelo menos uma de suas canções, o "Maracanã atômico", uma obra-

prima composta em parceria com Nelson Jacobina, tornou-se um clássico, isto é, um hit eterno, a partir de uma gravação de Gil. E "O vampiro", uma balada que ele tinha composto sozinho no fim dos anos 50 também se tornou muito conhecida numa gravação minha de meados dos 70, e ainda hoje me pedem que a cante. Muitas outras canções suas são notáveis - e todas têm, no mínimo, um charme especial. Ele é, reconhecidamente - e apesar de muitos chatos não o engolirem e alguns grandes não se comoverem -, uma grande figura da vida cultural brasileira. De todo modo, continua sendo uma referência crucial para mim: seus julgamentos, suas observações, suas profecias me trazem sempre uma luz que não poderia vir de nenhum outro lugar.

Em Londres, as conversas com Mautner confirmaram e fundamentaram a discrepância que se mostrara entre nós, tropicalistas, e a esquerda convencional dominante no ambiente de mpb antes de nossa chegada. Nós já tínhamos nos desatrelado do engajamento automático e tínhamos recebido as demonstrações de hostilidade por causa disso.

Havia muito que oscilávamos, mais ou menos conscientemente, entre nos caracterizar como ultra-esquerda - a verdadeira esquerda, uma esquerda à esquerda da esquerda - ou como defensores da liberdade econômica, da saúde do mercado. No nosso próprio campo, fazíamos as duas coisas: empurrávamos o horizonte do comportamento para cada vez mais longe, experimentando formas e difundindo invenções, ao mesmo tempo que ambicionávamos a elevação do nosso nível de competitividade profissional - e mercadológica – aos padrões dos americanos e dos ingleses. Uma política unívoca, palatável e simples não era o que podia sair daí.

E Mautner exacerbava nossas contradições. É curioso que o livro de Heidegger sobre Nietzsche me tenha sido dado a ler. faz pouco tempo, por Antônio Cícero. Ao contrário de Mautner, Cícero, em Londres, parecia não querer interferir nos nossos pensamentos. No máximo ele mais funcionava como um copy desk de nossas conversas. Com total despretensão, estava sempre disposto a rearranjar uma frase que um de nós tentasse construir, de modo a fazê -la mais adequada à veiculação da idéia que queríamos expressar. Ele sempre a fazia mais sucinta.

Cícero chegou ao 16 de Redesdale Street como um mensageiro sem qualificações especiais a não ser o fato de ser parente distante de Dedé e Sandra. Alguém da família tinha mandado não sei o que para elas através dele e nós logo o achamos simpático. Viera acompanhado de Ronaldo Bastos, o letrista das canções de Milton Nascimento, que eu já conhecia por causa de sua amizade com Torquato. Ronaldo contou que Cícero estava em Londres estudando filosofia. Aos poucos fui sabendo que ele era marxista da linha althusseriana mas estava estudando lógica com os ingleses - o que não deixa de ser uma combinação curiosa. Mas Cícero não falava dessas coisas assim diretamente em conversas. Lembro de um dia em que Brian Darling, um professor universitário inglês a quem Violeta Arraes Gervaiseau nos recomendara e que foi boníssimo conosco, discutia a crítica althusseriana ao "historicismo", e Cícero se viu instado a argumentar. Fiquei impressionado com sua clareza. Ele falava inglês com acento britânico universitário e defendia sua posição com tanta segurança que Darling teve que desistir dos aspectos teóricos: "O que importa é que o marxista esteja fazendo alguma coisa pela causa, o resto é complicação desnecessária".

Cícero falava sobre nossa aventura tropicalista com entusiasmo contido. Mas sempre situava nossos atos e idéias de modo a pô-los em proporção. Seu realismo era sereno. Ele simplesmente dava grande importância ao clima que se fizera possível no Brasil por causa da entrada em cena dos baianos. Sem fazer confusão entre os estudos filosóficos e poéticos - que sempre tinham sido o seu principal interesse - e os fenômenos de massa, e sem adotar o tom apocalíptico então em voga, Cícero considerava o peso do que ocorria na seara da música popular, sobretudo sentia -se estimulado pelo que nós tínhamos feito acontecer no Brasil. Era importante que tivéssemos destronado o nacionalismo populista; era importante que considerássemos a modernidade como um valor universal e que tornássemos desafiadoramente o seu partido; era importante que assim ocorresse na órbita em que nos movíamos, isto é, a música popular e o show business. Ao contrário de Mautner, Cícero quase nada nos revelava de suas pesquisas filosóficas em andamento. Não por falta de generosidade, mas por modéstia e medo de importunar.

Foi somente a partir do instante em que comecei a lhe fazer perguntas muito específicas que se animou a me expor suas posições, certezas e dúvidas. Também ele veio a trabalhar com música popular depois da volta ao Brasil, embora isso nunca tivesse feito parte de seus planos. Ele sempre escrevera, ao lado de suas reflexões filosóficas, alguma poesia. Também ao contrário de Mautner, poesia classicamente erudita, sem nenhum traço de cultura pop. Marina, sua irmã mais nova, uma bonita menina de cabelos crespos e personalidade forte, revelou no fim da adolescência - que coincidiu com nosso retorno ao Brasil - talento para cantar e compor canções. Ao se profissionalizar, ela pegou um dos poemas de Cícero e. para sua surpresa, transformou-o em canção.

Marina, com uma voz personalíssima e um jeito determinado, veio a se tornar uma estrela pop nacional. Por alguns anos manteve a tradição de gravar parcerias suas com o irmão, que assim ganhava algum dinheiro. Depois de algum tempo, ele se afastou da canção para poder dedicar-se àquilo de que mais gosta: filosofia e poesia. Várias das canções que compôs com Marina se tornaram grandes sucessos populares - e todas são bem escritas.

Recentemente, Cícero publicou um livro de filosofia (O mundo desde o fim) - o seu primeiro - que é - embora a academia finja ignorar - um dos maiores acontecimentos intelectuais do final do milênio no Brasil. Trata-se de uma petulante retomada do cogito cartesiano em termos radicais, o que vale por um escândalo no ambiente acadêmico brasileiro, dividido entre comentadores do marxismo frankfurtiano e comentadores do pós-estruturalismo francês. Se eu lera, em 68, em Tristes Trópicos, de Lévi-Strauss, que "o eu não é simplesmente abjeto - ele é também impossível", e reconheço no esforço para superar o cogito - sobretudo no esforço para fingir-se que se o superou - a motivação básica das pretensões intelectuais e filosóficas do nosso século, não posso deixar de considerar o tamanho da ousadia de Cícero. E o próprio tom do livro - escrito num português excepcionalmente belo e sereno - revela que ele chegou a esse lugar depois de percorrer com sinceridade e inteligência os problemas essenciais que tal posição implica. O livro é uma afirmação radical da modernidade nascida com Descartes - contra todas as investidas antiiluministas que inspiraram grande parte do pensamento contemporâneo - e põe o Brasil na responsabilidade extrema de ser, não o grande exotismo ilegível que se opõe à razão européia, mas o espaço aberto para a transição para (parafraseando Fernando

Pessoa sobre Mário de Sá Carneiro) um Ocidente ao ocidente do Ocidente. O que não é, de modo nenhum, a mesma coisa que inibir o Brasil, como querem fazer muitos acadêmicos que se crêem antifolclorizantes, reduzindo-o a um bom comportamento dentro de parâmetros "ocidentais" cristalizados. Com isso, Cícero destrói a falsa opção para o Brasil entre bizarria estridente e imitação modesta.

Ter ele chegado a esse ponto, para mim, representa uma confirmação da identidade profunda que senti com sua percepção das coisas, desde Londres. E o faz situar-se, em minha imaginação, não distante do Mautner do transliberalismo delirante - e com batuque.

Mautner é três anos mais velho do que Gil e eu, e foi, sob vários pontos de vista, um precursor do tropicalismo (nós o chamávamos, com ternura e ironia, de mestre), enquanto Cícero, uns quatro anos mais novo do que nós dois (uns sete mais novo do que Mautner), foi ele próprio levado a dar guinadas em seu pensamento por causa do que julgava ver no que fazíamos, sendo assim, em alguma medida, uma espécie de seguidor do tropicalismo - embora, é claro, não tivesse motivos para nos chamar, mesmo brincando, de mestres. Mas eu os apresento aqui juntos nesse paralelo por atribuir a ambos - Mautner sendo mais influente do que Cícero na fase londrina, e este o sendo mais do que aquele depois da volta ao Brasil - papel decisivo na (não por culpa deles precária) organização do meu pensamento.

Um encontro que também se revelou desde logo influente no desenvolvimento do meu modo de pensar a política e as coisas a ela relacionadas foi o que se deu entre mim e José Almino, filho de Miguel Arraes. Tínhamos estado juntos por poucas horas na minha

primeira ida a Paris em 68, na época do show da Rhodia, antes da prisão, e já então sua fluência a um tempo divertida e angustiada ao comentar os recentíssimos acontecimentos de maio me impressionou. De Londres, a partir de 6970, íamos muito - sobretudo Dedé, Guilherme e eu - a Paris. As conversas na casa de Violeta, sua tia, eram apaixonantes. Lembro do aparecimento de Guel Arraes, aos quinze anos, lindo como um anjo índio, cuja atmosfera pessoal pura me comoveu até às lágrimas: Guel adolescentevparecia ao mesmo tempo uma estátua clássica e uma fruta nordestina. Mas eram as conversas com Zé Almino que - certamente por eu as saber capazes de produzir conseqüências - dominavam a cena para mim. Na minha primeira ida de Londres a Paris, ele tinha em mãos um artigo de Roberto Schwarz sobre o tropicalismo. Era uma cópia datilografada que o autor - seu amigo - tinha dado a ele. o artigo era interessante e estimulante.

Mas desde já sabia-se que seria uma versão complexa e aprofundada da reação desconfiada que a esquerda exibia contra nós. Schwarz não demonstrava no entanto, nem hostilidade nem desprezo pelo nosso movimento. Ao contrário: dava-lhe grande destaque dentro do esquema que apresentava das relações entre a cultura e a política no Brasil pós-64. Estávamos longe da rejeição total que tivemos de um Boal, por exemplo. De todo modo seria uma honra para mim que o tropicalismo recebesse tanta e tão terna atenção de um pensador naturalmente tão pouco identificado com nossa sensibilidade. Era visível, por exemplo, que ele tinha mais intimidade com o que se fazia em cinema e teatro do que com o que se passava na música popular. Impressionava-me que opusesse o método de alfabetização Paulo Freire ao que os tropicalistas faziam: isso era exatamente uma repetição em sua teoria do que tinha acontecido em minha vida.

Mas sua redução da "alegoria" tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora. Zé Almino, melhor entendedor das razões de Schwarz do que eu, se mostrava lindamente capaz de acompanhar (e mesmo adivinhar) minhas observações. Aí falávamos de Lévi-Strauss (eu estava lendo, na esteira dos Tristes trópicos, O pensamento selvagem); de Oswald de Andrade (lembro de ouvi-lo dizer que chegara a considerar Oswald o maior brasileiro de todos os tempos, mas que já estava relativizando esse julgamento); de Cinema Novo, de poesia concreta, do conceito de ''terceiro mundo", de tentarmos ser mais antropológicos (isto é. receptivos.) com os europeus.

Ele comentava rindo que a fofoca brasileira tivera origem na moda existencialista. Mas o que me marcou mais fundo foi ouvi-lo dizer, numa conversa animada sobre o brilho das entrevistas de Borges e de Nelson Rodrigues, que era preciso ler os autores de direita - e que o dever da razão era alcançar e acolher o irracional, e não bani - lo. Almino tinha, aos dezoito anos, colaborado estreitamente com o pai quando este era governador de Pernambuco. Essa colaboração com um governo sintonizado como nenhum outro com os anseios populares o tinha posto cara a cara com a miséria e a grandeza das possibilidades do povo brasileiro. E presenciar a prisão e expulsão de seu pai - o que o levou junto com toda a família ao exílio na França e na Argélia - lhe deu a dimensão trágica de todos os conflitos políticos humanos imagináveis. Os pensadores de direita - os grandes - falavam de dentro desse desencanto.

Zé Almino nunca mais alimentaria suas esperanças de justiça social com nenhum pensamento que se mostrasse ingênuo quanto a essa dimensão. Isso lhe trouxe lucidez

e, a médio prazo, melancolia. Mas a lição me foi crucial. E minha amizade por ele se tornou inabalável.

AME-O OU DEIXE-O

Um dia fui ao Picasso, um café de King's Road, comprar cigarro e olhar as moças e o garçom do balcão me perguntou, num inglês com sotaque italiano, o nome do presidente do Brasil. Eu respondi tristemente: "Costa e Silva". Ele replicou: "Não. O presidente do Brasil não se chama Costa e Silva". Eu ri e disse que ele não podia querer saber melhor do que eu, que era brasileiro. Ele então insistiu, acrescentando que o nome do presidente brasileiro era Garrastazu. Eu disse que ele estava louco.

Ele riu mais do que eu e repetiu: "Garrastazu Mediei". Fiquei assustado. Eu via que aquele homem não estava louco, mas tudo o que ele dizia (aquele nome estapafúrdio!) me obrigava a pensar que sim. Foi assim que fiquei sabendo algo sobre o nosso novo presidente. Em casa, mais tarde, constatei que o cara do Picasso de fato não era maluco, e que o nome do homem era mesmo algo como aquilo que ele tentara pronunciar. Não adivinhei que sob esse nome sofreríamos a repressão mais terrível, que, no entanto, viria acompanhada do que pôde ser chamado de "milagre econômico", como que numa confirmação do destino sombrio da América de colonização católica.

Quando meus pais iam fazer quarenta anos de casados, Bethânia conseguiu das autoridades militares brasileiras uma permissão especial para eu entrar no país. Ao desembarcar no Rio, fui separado de Dedé por três homens que saíram de um fusca estacionado junto à escada do avião. Eram militares à paisana. Eles me levaram para um apartamento na avenida Presidente Vargas e ali me interrogaram e ameaçaram por seis

horas. Tive muito medo, muita angústia. Diante de um gravador de rolo ligado (onde terão ido parar essas fitas?), os homens que me levaram - mais os que estavam à minha espera (todos se identificaram como oficiais, mas usavam roupas civis) exigiram que eu compusesse uma canção de propaganda da Transamazônica, a estrada que o governo militar começava a construir e que era um dos símbolos do "Brasil Grande", declinaram a lista dos artistas meus colegas que estavam colaborando com eles (inclusive, segundo eles, como denunciantes de subversivos), pediram esclarecimentos sobre minhas relações com Violeta Gervaiseau e os Arraes no exílio e, quando eu já tinha conseguido me desobrigar de compor sobre a Transamazônica, impuseram as condições de minha estada de um mês: eu teria que seguir logo para Salvador, onde devia permanecer (e de onde não podia sair) até a volta para Londres; estava proibido de cortar o cabelo ou fazer a barba enquanto estivesse em território nacional (temiam que parecesse obra deles); não podia recusar entrevistas com a imprensa, mas teria que dá-las por escrito e submetê- las a leitura prévia por parte de agentes federais que me vigiariam durante toda a estadia; finalmente, era obrigado a fazer duas apresentações na tv, uma no programa do Chacrinha e outra no Som Livre, Exportação, o novo musical da tv Globo, para que "tudo parecesse normal".

Enquanto eu sofria esse interrogatório (em que me diziam repetidas vezes que eu talvez não fosse liberado) Dedé me esperava em casa de Bethânia juntamente com Glauber e Luís Carlos Maciel. Bethânia morava num apartamento da rua Nascimento Silva em Ipanema e a caminhonete da Polícia Federal que me levava (agora já não era o fusca cheio de militares disfarçados, mas uma viatura policial cheia de policiais indisfarçáveis) fez uma

volta pelo Jardim de Alá (ou terá sido pelo canal do Leblon?) e ali eu vi pela janela os componentes do conjunto MPB4, que passaram bem perto de mim sem me ver. Senti uma emoção muito forte, uma emoção que se repete toda vez que falo ou penso nisso. Eram as primeiras pessoas conhecidas que eu via nessa chegada ao Brasil, e o fato de vê-los sem ser visto, depois de tantas horas de reiteração da hostilidade com que a repressão me despachara do país, dava à visão um caráter de sonho que amplificava seu poder simbólico. Eram músicos, músicos da minha geração e tão brasileiros, e tinham institucionalizado a sigla mpb em seu nome de grupo - eu me sentia diante de uma essência, de uma realidade profunda - e um grande amor (não há outra palavra) pela história, pelo destino se acendeu em mim. Eu os amava como a gente imagina que alguém que já morreu pode amar os que ainda vivem: do ponto de vista da eternidade. Meus olhos se encheram de lágrimas. Não sei se chegaria à casa de Bethânia psicologicamente inteiro se não houvesse havido esse encontro secreto.

Quando cheguei, Glauber me olhou com uns olhos muito penetrantes que logo se tornaram desconcertados por causa da resposta incisiva dos meus (eu quis transmitir-lhe, nessa resposta, todo o conteúdo dos encontros com os milicos e com o MPB4: seus olhos me disseram que isso não era possível). Maciel estava sereno e carinhoso, Bethânia mostrando o máximo de alegria por ter conseguido reunir todos os irmãos para as bodas de nossos pais (só eu faltaria, não fosse por ela). Todos estavam tentando minimizar - ou destruir - o peso das horas angustiosas de espera: agora estávamos juntos, era o que contava. Dedé é que, modestamente, fazia com que isso fosse de fato possível.

O programa Som Livre, Exportação, filho do tropicalismo (a expressão "som livre" - para não falar na idéia oswaldiana de "exportação" - foi lançada por mim no programa Divino, Maravilhoso) e dos festivais, neto do Fino da Bossa e da bossa nova, era comandado pelos talentosíssimos (e então recémlançados) Ivan Lins e Gonzaguinha.

Na verdade, essas minhas aparições televisivas foram combinadas, não sei exatamente em que termos, entre Benil Santos e alguns oficiais. Benil era, então, empresário de Bethânia (e do humorista Chico Anysio, que, logo em seguida à nossa saída do Brasil, tinha oferecido, por carta, uma ponte de negociação com as autoridades militares para minha volta - negociação que eu recusara). Tudo fazia com que eu me sentisse bastante mal, mas fiz as apresentações com o coração aberto (uma delas ao lado de Bethânia, que, lindíssima, cantou "Janelas abertas", na 2ª e "A tua presença, morena", as duas músicas novas que eu tinha feito para ela gravar). A platéia do Som Livre era constituída de jovens cariocas que nada sabiam a respeito de minha prisão e tinham uma idéia pop-rock da contribuição que eu dera à modernização da mpb. Era bem uma platéia sintonizada com essa sigla, tal como ela se afirmara naquele momento.

Tinha se passado pouco mais de um ano da minha saída e eu me via frente a frente com o póstropicalismo. Os garotos nus da cintura para cima e as garotas de cabelos longos e lisos ovacionaram meu nome. Eles mostraram esperar de mim uma versão mais madura e mais sofisticada daquilo que estavam aprendendo a cultuar: uma fusão do pop inglês com o samba-jazz carioca. Entrei apenas com meu violão e cantei "Adeus, batucada", o genial samba de Sinval Silva que fora a

mais bela gravação de Carmen Miranda. Nada podia ser mais fiel à história tropicalista: um contraste gritante com o samba-jazz e com a fusion, uma referência a Carmen Miranda (e justamente com um samba em que a grande exilada da música popular brasileira dizia que ia "embora chorando, mas com o coração sorrindo", pois ia "deixar todo mundo valorizando a batucada"): a garotada ficou perplexa e decepcionada. Passou despercebido o fato de que era a primeira vez que eu me apresentava na tv brasileira tocando meu violão.

Nunca esqueço o momento em que, na Bahia, tendo aceitado uma carona do noivo de Cláudia, a irmã mais nova de Dedé, percebi, ao sair do carro, o adesivo no vidro traseiro com os dizeres "brasil, ame-o ou deixo- o". Cheguei a sentir uma dor física no coração. Era o slogan triunfante da ditadura. Suponho que copiado de uma campanha americana, o conselho se dirigia aos opositores do regime, confundindo de uma vez por todas este com o país. Eu, que amava o Brasil a ponto de quase não ser capaz de viver longe dele, e que me via obrigado a isso pelo regime que ditara aquele slogan, considerei a amarga ironia de ter circulado pelas ruas de Salvador num carro que grosseiramente o exibia aos passantes. Não briguei com meu concunhado por causa disso. Ainda hoje nos damos bem e ele, que então era pouco mais que uma criança, tem uma visão diferente da política. Mas foi uma horrível tristeza constatar que meus problemas de amor com o Brasil eram mais profundamente complicados do que eu era capaz de admitir. Com efeito, muitos dos meus amigos mais queridos e admirados estavam entrando ou saindo de manicômios e prisões, numa espécie de introjeção da violência sagrada dos que partiram para a luta armada e da violência maldita dos que detinham o terrorismo

oficial. Rogério esteve internado um longo tempo e não estou seguro de que não lhe tenham dado eletrochoque.

Voltei para Londres apavorado. Julguei que talvez muitos anos se passassem antes de me ser possível voltar para o Brasil de vez. Não me parecia mesmo provável que tão cedo eu pudesse sequer visitar outra vez o país. Ralph Mace estava animado com nosso trabalho e completamos o primeiro disco. A princípio Lou Reisner era o produtor (e fez faixas fundamentais como "London, London" e "In the hot sun of a Christmas day"), mas ele e Mace se desentenderam e este último tomou as rédeas. Até hoje esse disco me desagrada por lembrar-me demais minha depressão e minhas limitações pessoais. Mas foi um sucesso de estima brasileiro e a faixa "Asa-Branca", uma versão pessoal e harmonicamente pobre do clássico de Luiz Gonzaga, justificava para mim a existência do disco. A vinda ao Brasil, no entanto, tinha me reanimado de algum modo. Apesar do pesadelo do dia da chegada, o mero fato de ter revisto coisas, pessoas e lugares do Brasil conferia ao país uma realidade que a perspectiva do exílio sem retorno já estava diluindo. Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista. Seu show Fa-Tal/ Gal a todo vapor, concebido e dirigido por Waly, era o dínamo das energias criativas brasileiras - e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens em geral reconheciam isso. Bethânia iniciava sua parceria com Fauzi Arap - o show Rosa dos Ventos é um marco na história dos espetáculos de música no Brasil, sendo o mais bem-sucedido desse gênero exclusivamente brasileiro que é o show de longa temporada com um artista solo, feito de canções e textos, com belas imagens teatrais, a que se assiste como a um grande filme de arte. Em suma, o Brasil, apesar de tudo, existia e parecia exibir recursos de recuperação. Toda a minha

"torcida" passou a ser nesse sentido. Isso me animava. Macalé tinha lançado uma canção em parceria com Capinan no festival da Globo no Rio (o tal Festival Internacional da Canção) chamada "Gotham City" em que ele revivia o clima das apresentações tropicalistas - e recebeu as vaias (e o acompanhamento jornalístico) correspondentes. Escrevi convidando-o para tocar comigo em Londres.

Ele aceitou. Minha idéia era fazer um grupo que tocasse a partir do meu próprio modo de tocar violão. Tuti Moreno já estava morando em Londres e Áureo de Sousa tinha chegado para passar algum tempo. Juntamente com Tuti, ele se encarregaria da bateria e da percussão. Escrevi para a Bahia chamando Moacir Albuquerque, o belo e talentoso irmão de Perinho, para trazer "um contrabaixo baiano" para a minha banda. Ele também aceitou. Daí é que nasceu Transa, um dos meus discos preferidos. Não que eu o ponha hoje para ouvir (não faço isso com nenhum dos que fiz, a não ser que haja um motivo especial para isso, o que faço como trabalho pouco prazeroso), mas a simples lembrança de que ali se deu minha primeira tentativa de criar um som a partir de minhas próprias idéias me enche de alegria. Entreguei a direção musical a Macalé, que era um violonista de verdade, mas o que nós criamos juntos em nossos ensaios no Arfs Lab só poderia ser criado para um trabalho meu. Gravamos o disco como se fosse um show, em duas ou três sessões. Mace ficou entusiasmado (até hoje se orgulha de tê -lo produzido), mas um telefonema de João Gilberto mudou o rumo da minha vida.

Violeta Arraes Gervaiseau me punha, na medida do possível, a par da situação no Brasil. As esperanças de voltar de vez oscilavam. Eu nem precisava me prometer que era o que faria tão logo soubesse que isso era

possível, uma vez que tinha essa certeza bem tranqüila no fundo do meu coração. Mas os trabalhos de Transa e as lembranças recentes do Brasil me deixaram mais receptivo para o que há de bom em Londres e passei a amar o verde dos parques, a calma das ruas em forma de crescente, das vielas, os musgos e as flores, enfim, a sabedoria de vida que há ali, de uma forma genuína e intensa, como nunca sonhara antes que poderia. Eu respeitava os jardins públicos e privados com verdadeira reverência, mas cada dia roubava uma rosa em algum deles para trazer para Dedé. Raspei a barba e deixei de me sentir sempre triste. Fizemos uma apresentação de Transa no Queen Elizabeth Hall, organizada por Mace e pela gravadora. O teatro se encheu de brasileiros residentes e de amigos ingleses e o show foi muito bonito.

Leslie Gould, o chefe de Mace na Famous Records, me chamou para conversarmos e, para minha surpresa, começou a referir-se ao que ele dizia ser minha beleza física. Me olhava de frente, depois de perfil e - sem nada que indicasse interesse sexual - parecia feliz por confirmar uma opinião. Ele estava apenas agindo como um executivo de empresa interessado num projeto para o qual me supunha útil. Era o filme que Zeffirelli iria começar a rodar sobre são Francisco de Assis, Irmão Sol, irmã Lua.

Gould julgava que eu tinha a cara ideal para o papel - e isso servia aos propósitos da gravadora em relação a mim. Queria que eu fizesse as canções para o filme (na verdade Donovan já tinha feito várias, mas eles queriam mudar isso), cantasse-as, e fizesse o papel do santo. Eu mal podia crer que tudo isso fosse a sério. Mas pouco tempo depois estávamos embarcando para Roma - Dedé, Guilherme e eu - ao lado de Gould. Depois de uma

primeira noite assombrosa (deslumbrados com Roma, que não conhecíamos, Dedé e eu fomos com Guilherme à fonte de Trevi e ali, certamente por causa do meu cabelo grande, policiais nos prenderam, pois o Hotel Excelsior da via Veneto tinha retido nossos passaportes por algumas horas, como é de praxe na Itália: só fomos soltos ao nascer do dia), fomos à casa de Zeffirelli na via Ápia. Era uma mansão impressionante, cheia de esculturas e peças bonitas, obras de arte e mobílias fantásticas, mas tudo parecia um tanto artificioso. O dono da casa nos recebeu animadamente e foi logo pegando no meu rosto e examinando-o para concluir que eu era parecidíssimo com Florinda Bolkan, a brasileira que estava fazendo uma carreira de atriz na Itália. Mas já estava lá um garoto inglês de olhos claros que faria o papel de são Francisco. Restou a conversa sobre a música. Zeffirelli pediu que eu cantasse qualquer coisa ao violão. Cantei o samba ''Escurinho", de Geraldo Pereira. Ele comentou alguma coisa sobre uma canção de Erasmo e Roberto Carlos que tinha ganho uma versão italiana e que ele achava parecida com "La paloma". Não era. Ou o era tanto quanto eu sou parecido com Florinda Bolkan. De algum modo ficou decidido que eu cantaria as canções de Donovan e comporia as restantes. Eu ria por dentro ao pensar que o cara da Paramount (Gould) é que estava propondo um mulatinho brasileiro magricelo para o papel de são Francisco, enquanto o diretor do filme queria um inglês convencionalmente bonito e de olhos azuis. Voltamos para Londres com as canções de Donovan numa fita. Cheguei a fazer uma primeira gravação de "Brother Sun and sister Moon", mas vim ao Brasil nesse meio tempo.

João Gilberto ligou tarde da noite. Estávamos em nosso apartamento de Notting Hill Gate. A princípio não acreditamos que fosse ele realmente, mas logo

percebemos que era verdade. Ele me chamava para juntar-me a ele e a Gal num especial de tv que já estava sendo rodado em São Paulo. Descrevi para ele todos os tormentos que tinha sofrido quando de minha vinda para o aniversário de meus pais. Ele assegurava que nada disso iria acontecer mais: "É Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar. Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você. Você vai ver como o Brasil te ama". Tinham se passado apenas alguns meses desde minha vinda angustiosa e eu não podia acreditar, mas não me dava o direito de descrer da palavra de João. Sobretudo não poderia desobedecer a ele. Amedrontado, me vi decidido a embarcar com Dedé no dia seguinte. Ao desembarcar no Rio, tudo se deu como João Gilberto tinha profetizado. As pessoas da alfândega e da imigração nos trataram como se nunca tivesse havido problema comigo no país. Dedé me olhava estupefata. Nós nos sentimos reaconchegados no mundo e chegamos a São Paulo com outra perspectiva do futuro. João e Gal nos esperavam no estúdio de televisão. Eu olhava para João com um assombro multiplicado. Ele sempre fora meu herói brasileiro, meu artista preferido na música popular moderna, mas essa ligação mágica com minha volta ao Brasil dava a ele um caráter quase sobrenatural. É indescritível o impacto que teve sobre mim a riqueza de sua arte quando vivida na intimidade: ele cantando e tocando "Retrato em branco e preto" e "Estrada branca", de tom Jobim, e "Quem há de dizer", de Lupicínio Rodrigues, nessa noite - e tantas outras canções nas noites subseqüentes - são momentos inesquecíveis para mim. Eu não conseguia falar. Ele não calava um segundo. Sua inteligência e inspiração para conversar eram tão grandes quanto para cantar e tocar. A idéia que eu sempre fizera dele como um artista de visão abrangente e reveladora não apenas se confirmou: cresceu imensuravelmente, pois ele o era com maior

intensidade do que eu poderia ter suposto - e muitas vezes isso se mostrava de modos totalmente surpreendentes para mim.

Todas as palavras heideggerianas de Rogério sobre o Ser - sobre estar-se aberto para o Ser e ser Seu guardião - pareciam tomar corpo naquele homem mais louco que os loucos e mais lúcido que os sãos; aquele sedutor que encantava avassaladoramente sem possuir uma gota de glamour; aquele artista que se provava ainda mais artista quando não estava exercendo sua arte, pois ficava patente que esta é que o levava a chegar a si mesmo; aquele santo demoníaco, a um tempo dominador e desprotegido, compassivo e sarcástico. A bossa nova fora ele, era ele - e para isso fora preciso que ele fosse muito mais do que ela. Tal como tantos outros músicos, João se refugiava em alguma espécie de misticismo (ioga, não sei), mas a impressão que me ficava era a de que ele sabia tanto quanto eu que o que ele produzia era algo maior do que quaisquer misticismos. De todo modo, eu não podia deixar de atribuir algum valor mágico às suas profecias referentes àquela minha vinda ao Brasil.

Voltamos para a Inglaterra com novo ânimo. A partir daí, minha vida em Londres ficou luminosa - e, à medida que as gravações e os shows com a banda de Transa iam cada vez melhor, eu e Dedé só cogitávamos de preparar a volta definitiva para o Brasil. Mace tentou persuadir-me a ficar: por que deixar Londres justamente quando seus (nossos) esforços pareciam começar a dar frutos? Mas eu apenas procurei reconfirmar com Violeta e outros brasileiros em Paris - e no Brasil a possibilidade de aceitação tranqüila de minha presença no país. Entregamos a casa alugada em Golders Green, no Norte de Londres, e deixamos a Inglaterra de uma vez. Não

senti nem o mais ínfimo e remoto esboço de tristeza, arrependimento ou saudade de lá. Eu era todo vontade de voltar para o Brasil. Afinal, esse era o momento de libertação da prisão, momento pelo qual eu tanto esperara e que, a rigor, nunca tinha se dado.

Chegamos no Rio em janeiro de 72. Eu decidira que apresentaríamos o show de Transa imediatamente. Tínhamos o Teatro João Caetano agendado para o dia seguinte ao da nossa chegada. Fizemos ali o show por duas ou três noites seguidas. Depois o repetimos em São Paulo, Recife e, finalmente, Salvador. O show era mais ou menos o mesmo que havíamos feito no Queen Elizabeth Hall. Até o equipamento de som (que eu comprara por sugestão - e sob a orientação - de Ralph Mace) tinha vindo comigo de Londres, juntamente com o técnico, Maurice, um inglês que não falava uma palavra de português e que nunca mais saiu do Brasil. O show era muito mais longo do que o do Queen Elizabeth Hall, porque eu queria dizer muitas coisas e estava com muita saudade de cantar em casa. As platéias em geral ficaram bem impressionadas.

Mas, apesar de as pessoas também estarem com saudades de mim, houve casos de espectadores saírem antes de o show terminar (mas creio que só em São Paulo), quando, ao cantar "Quero que vá tudo pro inferno", de Roberto Carlos, numa versão ralentada, eu repetia o refrão (..."e que tudo mais vá pro inferno") por cerca de cinco minutos. Mas Áureo e Tuti tocando duas baterias em uníssono sincrônico, as sutilezas do violão de Macalé em contraponto com o meu e o baixo sexy de Moacir nos enchiam a todos - executantes e espectadores - de prazer. Tal como já fizera em Londres e em Paris, ao cantar "O que é que a baiana tem», de Caymmi, eu imitava os trejeitos de Carmen Miranda,

torcendo as mãos e revirando os olhos. Era uma imitação distanciada ("brechtiana", dir-se-ia no Brasil de então), com paradas bruscas e desarme do tipo, num comentário da situação do exílio e das relações do Brasil com o mundo exterior. Mas ainda assim era uma imitação - e isso contava como ousadia antimachista, reforçando a minha ambigüidade sexual já comentada antes de nossa saída do Brasil. Em Salvador, a platéia do Teatro Castro Alves cantou comigo "Eu e a brisa" dejohnny Alf (cuja harmonia me tinha sido ensinada por Moacir Albuquerque) de modo tão bonito que até hoje lembro disso como sendo um dos momentos mais altos de minha vida na música.

BACK IN BAHIA

Estar livre em Salvador, no verão, era muitíssimo agradável. Mas era mais do que isso. Eu tinha composto, em 68, uma marcha-frevo que era uma afirmação dos "trios elétricos", uma modalidade de conjunto musical carnavalesco inventado em Salvador no final dos anos 40 por Dodô e Osmar. Este último era um virtuose do bandolim e o outro, além de também músico (embora não um virtuose), mexia com eletrônica. As marchinhas de Carnaval cariocas sempre tiveram mais força no Carnaval de rua da Bahia do que os sambas. O frevo pernambucano é uma espécie de marcha carnavalesca acelerada, com um fraseado típico muito mais rico do que o das marchinhas do Rio. É música concebida para acompanhar uma dança acrobática e elegantíssima que os pernambucanos cultivam com técnica apurada. Suponho que, vizinhos dos nordestinos, os baianos sempre usaram as marchinhas cariocas como quase-frevos. Apesar de nos considerarmos os inventores do samba - e de cultivarmos a tradição do samba-de-roda intacta até hoje -, nós, baianos, sempre preferimos, para o Carnaval, brincar pulando ao som de marchas rápidas. Quando, nas ruas ou em meio a um baile de Carnaval, a orquestra executava uma série de sambas, era a hora de descansar. Com a vinda a Salvador, em 48 ou 49, do grande bloco pernambucano de frevos Vassourinhas (cuja canção-tema, ou hino oficial, era um frevo de mesmo nome que se tornou sucesso nacional), Dodô e Osmar acharam que, se pudessem se fazer ouvir tocando frevo em seus instrumentos pelas ruas da cidade, arrastariam multidões. Dodô então imaginou um modo de amplificar o violão e o bandolim, fazendo modelos em madeira maciça eletrificados.

Ele conhecia o violão elétrico, mas não sabia que a guitarra maciça já era uma idéia desenvolvida por outros em outras partes do mundo. As multidões de Salvador se apaixonaram. E Osmar passou a compor frevos especiais para o trio (havia também um percussionista), que circulava em cima de um caminhão. Depois o grupo cresceu - e apareceram muitos outros semelhantes -, mas o nome de "trio" permaneceu. Quando eu era menino em Santo Amaro, um ou outro vinha de Salvador e, embora destoassem dos "ternos" tradicionais compostos de instrumentos de sopro e percussão (os Amantes da Moda e Amantes da Folia que, com suas roupas de cetim colorido e lantejoulas, executavam marchas cariocas) e das "batucadas" (blocos de samba exclusivamente de percussão que eram mais admirados do que seguidos), os trios elétricos nos encantavam. Pelo fim dos anos 60, as marchas (e mesmo os sambas) de Carnaval cariocas estavam desaparecendo, os bons compositores que surgiram com a (e depois da) bossa nova não encontrando o jeito de se adequar ao Carnaval. Houve várias tentativas de ressuscitar o gênero, todas abortadas. Há uma foto, tirada em 66, em que Chico Buarque, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Torquato Neto, Gil, Capinan, eu próprio e tantos outros de minha geração aparecemos ao lado de tom Jobim, Braguinha (o grande compositor João de Barro, então setuagenário) e velhos cantores da Rádio Nacional, num encontro promovido por não sei quem para reerguer a canção carnavalesca. Mas dali não saiu nenhum samba ou marcha memorável. O meu "Atrás do trio elétrico" quebrou o tabu. Composto em 68, esse quase-frevo foi um sucesso nas ruas de Salvador no Carnaval de 69 - e ficou conhecido no Brasil inteiro. Eu, no entanto, não tive a alegria de presenciar esse milagre: estava na cadeia. E nos dois outros Carnavais subseqüentes, no exílio, de onde mandei frevos novos que também tiveram êxito.

Agora, de volta à Bahia, eu ia pela rua Joana Angélica, a caminho do centro, ao lado de meu pai. À medida que íamos nos aproximando do Relógio de São Pedro, a atmosfera do Carnaval se fazia evidente no número de pessoas na rua e em seu aspecto, e eu chorei emocionado: de repente eu percebia que, até aquele momento, não acreditara que iria ver aquilo tudo de novo. Curiosamente, lembro de ter apenas meu pai a meu lado nessa hora, o que não é muito provável. Pode ser que ele e eu nos tenhamos distanciado de minha mãe, de Dedé e dos outros sem perceber; pode ser que tenhamos saído separados por motivos de discrição e cuidado, não sei: o fato é que dei muita importância à alegria orgulhosa de meu pai chegando à cidade comigo e até imagino (fantasiosamente, suponho) que ele quis que estivéssemos somente os dois. Descemos a ladeira de São Bento e chegamos à praça Castro Alves, o núcleo do Carnaval de Salvador. Dali se vê o mar teimosamente mantendo a linha do horizonte contra a confusão de perspectivas provocada pelas ladeiras. A praça, ela própria enladeirada e triangular, e as ladeiras que lhe dão acesso, estavam repletas de gente fantasiada e mascarada. Caminhões de trios elétricos tocando, blocos de cordão espremendo a gente contra as paredes. Ao pé da estátua de Castro Alves, o poeta romântico baiano, um abolicionista retórico, estavam, como todos os anos, nossos amigos e familiares. Ficamos ali bebendo cerveja e brincando até anoitecer. Impressionou-me muito a combinação de hippies com foliões tradicionais e a quantidade de gays ostensivos. Os hippies e os gays se misturavam naturalmente com a massa de foliões: os hippies estavam em casa num mundo habitado por fantasiados, e os gays se confundiam com o travestismo que no Carnaval é tradição. Muitos eram da terra e estavam na verdade no duplo papel de folião e hippie ou de travesti tradicional e gay moderno. Outros eram

turistas do Rio, de São Paulo, de Minas, do Rio Grande do Sul ou mesmo do exterior. E é claro que havia muita indefinição entre hippies, gays e foliões tradicionais - e isso tudo dava uma sensação de liberdade muito grande, uma impressão de pansexualismo triunfante.

Eu tinha gravado em Londres um frevo-de-trio-elétrico chamado "Chuva, suor e cerveja" que estava tendo - me diziam - mais sucesso do que "Atrás do trio elétrico" e do que "Um frevo novo", que eu fizera um ano antes. Depois que o sol se pôs atrás da ilha de Itaparica, algo começou a surgir no topo da ladeira da Montanha. Eu, aparentemente o primeiro a ver, perguntei aos amigos próximos o que seria aquela forma cônica branca que aparecia por trás do vértice da balaustrada, no ponto mais baixo da praça, que é onde ela se encontra com o ponto mais alto da ladeira da Montanha. Não imaginávamos que pudesse ser um trio elétrico - eles não entram na praça por ali e não o fazem em silêncio. Houve uma movimentação para identificar o objeto. Parecia um avião pondo o bico no ângulo da ladeira. Era o caminhão do trio elétrico Tapajós que se apresentava em forma de foguete espacial.

Tão logo se mostrou inteiro aos foliões na praça, acendendo suas luzes, os músicos começaram a tocar "Chuva, suor e cerveja". Imediatamente caiu uma chuva forte que durou toda a noite. A multidão começou a cantar e dançar sob a chuva e eu, chorando e rindo, vi, inscrita no flanco anterior do "foguete", a palavra inventada pelo pessoal do trio cujo caminhão agora passava bem perto de nós, subindo para a rua Chile: caetanave. O gosto tão tropicalista pelos trocadilhos, por causa da poesia concreta (Joyce!) e dos filmes de Godard, retomado assim pela graça ingênua de pessoas do povo da Bahia, me tocou. Além disso, a imagem da

espaçonave, que trazia a mitologia das viagens siderais tão típica daquela época; o renascimento da grande canção de Carnaval se dando por meu intermédio; o milagre da chuva; tudo compunha uma festa completa de recepção para mim por parte do Brasil que me falava direto ao fundo do imaginário. Quando, horas depois, o trio Tapajós voltava da praça da Sé, eu me aproximei e subi para agradecer. Roberto Pinho, o meu amigo ligado aos misticismos sebastianistas pessoanos, subiu comigo. Acho que Dedé, sempre mais farrista do que eu, preferiu ficar no chão para não se ver presa à exígua área da carroceria do caminhão, cheia de músicos e ainda diminuída pelas paredes da "nave". Dali eu via os pingos da chuva que brilhavam à luz da decoração das ruas: se olhássemos para cima, tínhamos a perfeita impressão de estar mergulhando aceleradamente, por entre as estrelas, no espaço sideral. Embaixo, na rua, eu via pela primeira vez a multidão do Carnaval de uma distância que revelava sua força e seu mistério.

Depois de tocar "Atrás do trio elétrico", o Tapajós voltou a tocar "Chuva, suor e cerveja". Senti alguma coisa bater em meu rosto que não era uma gota de chuva. Aproximei a mão para descobrir o que era. A coisa voou para meu peito e só aí é que Roberto e eu percebemos que se tratava de uma esperança. Apesar da chuva grossa, essa esperança verde voou na direção das luzes do caminhão e veio pousar em mim.

Eu então disse para Roberto: "Quer dizer que há esperança?". Ele respondeu com a alegria tranqüila de quem não esperaria por nada menos: "Claro!". Seguimos em cima do caminhão até os limites do Carnaval de então (hoje a festa se espraia até Ondina; naquela época, o limite, para esse lado da cidade, era o Campo Grande). Depois dali, o trio parou de tocar e a Caetanave

seguiu até o Rio Vermelho, onde tínhamos alugado uma casa, para me deixar. Gil, que não gostava de Carnaval mas acreditava em disco voador, estava dormindo quando o caminhão chegou à nossa porta. O som do gerador o fez acordar pensando em alguma cena de ficção científica, em alguma nave extraterrestre. Ele correu para a varanda da frente e viu suas expectativas confirmadas: no meio da noite, aquela gigantesca ogiva branca piscando luzes tomava conta da rua, parada em frente de casa. Ele demorou a se recompor para tentar entender o que é que estava se passando. Quando me viu descer do objeto estranho do qual o som trepidante provinha, entendeu antes de tudo que a magia e o ordinário se reafirmavam mutuamente, que o simbólico e o empírico não precisavam ser distinguidos um do outro - que, naquele momento forte, o mito vinha fecundar a realidade. A rejeição que o exílio significara não apenas se dissipava: dava lugar a uma carinhosa compensação. Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e ajo como se soubesse na carne quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas - e simplesmente não concluo que somos um mero fracasso fatal.

Aprendi então a reconhecer os indícios de formação de forças regeneradoras e, embora saiba que aposto com alto risco, sempre sou levado a dobrar minhas fichas.

A vontade de ter um filho, que surgira nos últimos meses em Londres, não só cresceu em mim como se insinuou também em Dedé. Essa vontade era, em si mesma, uma

revolução, pois Dedé e eu sempre estivéramos certos de que nunca teríamos filhos. Pouco depois do Carnaval, ficamos sabendo que ela estava grávida. Nos mudamos para uma casinha no largo do Budião, bem em frente ao mar - e ao seu nível -, no bairro de Amaralina. Um lajedo carcomido pelas ondas e forrado pelo verde luminoso do limo se estendia para além da areia, exposto ao vento na maré baixa e recoberto pela água na preamar. Minha volta para o Brasil (Gil ficou ainda alguns meses em Londres) provocou um certo mal-estar naquilo que hoje se chama - algo horrivelmente - de "a mídia". A opinião pública tinha uma vaga idéia a respeito da coincidência entre o AI5 e a evasão de artistas, intelectuais e cantores populares, mas, como a imprensa censurada nada podia relatar, ninguém fazia a menor idéia do que tinha acontecido a Gil e a mim. Uma simpatia espontânea, contudo, cercava nossa presença no país, e a imprensa, num primeiro movimento compensatório, nos saudava, já que nada pudera denunciar. Desse modo ela apenas reafirmava uma rotina de endeusamento dos tropicalistas que durou enquanto o exílio durou. Mas, no momento mesmo da chegada, já alguma publicação de pose mais exigente assumia o tom "desmistificador". Isso era em princípio saudável, pois cada órgão de imprensa - e mesmo cada jornalista tem que se defender das ondas de unanimidade que o acaso produz, à imagem e semelhança do que se pensa ser - e em grande parte é - o sonho das celebridades. O que não justifica que eles freqüentemente apresentem, à guisa de resistência, uma mera alternância de louvação inautêntica e depreciação artificiosa. O jornal O Pasquim, com o qual, como já contei, eu vinha colaborando desde Londres, lançou um número especial para a minha chegada em que todos os seus articulistas eram convidados a escrever uma frase carinhosa a meu respeito. Lembro bem de Glauber dizendo que eu era "um gênio - e nós não podemos fazer

nada", e Paulo Francis confessando que não acreditava em "iconoclastas que não sabem construir estátuas", mas que eu era um que sabia, e rememorando nossa troca de bilhetes na cadeia, mostrou-se antipático ao uso que eu, no bilhete, fizera da ênclise. Esse mesmo Pasquim estaria, em pouco tempo, mostrando hostilidade a nós, ao tropicalismo e ao fato de sermos baianos - sem deixar de usar uma hipócrita sugestão de decepção política conosco -, numa exibição de um preconceito longamente reprimido. Sendo que Millôr Fernandes aprofundou essa visão nos anos subseqüentes e Paulo Francis esperou décadas para dar dela uma versão sofisticada e contundente. O Brasil que encontramos ao chegar já estava na ressaca da luta armada e vivia os últimos momentos antes de o "milagre brasileiro" do presidente Mediel e do ministro Antônio Delfim Netto desmoronar sob o golpe desferido na economia mundial pelos países árabes produtores de petróleo. O desbunde, porém, chegara ao auge. Esse nome que a contracultura ganhou entre nós - a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência - deixava o hip - quadril - dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para "corpo" a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal. Salvador - com seu Carnaval elétrico e libertário, com suas praias desertas e suas praias citadinas, com sua arquitetura colonial e seus cultos afro-brasileiros - tornou-se a cidade preferida dos desbundados. Mas o Rio tinha feiras hippies e São Paulo bairros de roqueiros. "Todo o mundo" fumava maconha e tomava ácido. Luís Carlos Maciel escrevia sobre essa cena no Pasquim (e depois na edição

brasileira da Rolling Stone), interpretando -a de um ponto de vista que migrava do existencialismo sartriano para as religiões orientais. As ruas - sobretudo as do Rio e de Salvador - estavam cheias de rapazes cabeludos e moças metidas em velhas camisolas rendadas. Os apresentadores dos telejornais mais respeitáveis - e muitos jornalistas que hoje exibem desprezo pelo período - ostentavam cabeleiras muito mais longas do que jamais tinham tido e que jamais voltaram a ter em toda a sua vida.

O grupo Novos Baianos - que a essa altura produzia não uma fusão mas uma sugestiva (e abrasiva) justaposição de chorinho e rock - vivia em uma comunidade, primeiro num amplo apartamento que eles encheram de tendas e cabanas no bairro de Botafogo, depois num sítio na área semi-rural de Jacarepaguá. Torquato, em sua coluna de jornal, polemizava com o Cinema Novo, numa campanha pelo "cinema marginal", inspirado na agressividade inicial de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Mas os próprios cineastas do Cinema Novo tinham deixado seus cabelos crescerem, queimavam fumo e tomavam ácido. Gal era a musa desse universo. Um trecho da praia de Ipanema que ela freqüentava - justamente onde tinha se amontoado areia dragacia do fundo do mar para a obra de construção de um "emissário submarino" de esgoto - ganhou o apelido de "dunas da Gal". Em Salvador os desbundados se encontravam na praia do Porto da Barra, uma enseadinha perfeita entre dois fortes coloniais e disposta de frente para o pôr-do-sol como um anfiteatro. Era a tradicional praia popular da cidade. Eu agora voltava a freqüentá-la. Ali - como nas dunas da Gal - os rapazes não usavam sungas de praia mas as cuecas mínimas (e um tanto transparentes) que já traziam por baixo das calças. E alguns casais homossexuais (sobretudo femininos) não se esforçavam muito em

esconder suas carícias. Mas os hippies propriamente ditos, os antitecnológicos e antiurbanos radicais, se refugiavam na distante praia de Arembepe. Lembro que Glauber, irritado com nossa identificação com essas turmas, disse numa entrevista (ecoando - mas com independência - os esboços de hostilidade do Pasquim) que odiava essa "alienação baiana" em que todos iam "atrás do trio elétrico a Arembepe babar dendê". O fato é que só vim a conhecer Arembepe perto dos anos 80, e aí já era uma outra cena, embora os remanescentes dos hippies continuassem a viver numa aldeia próxima, entre lagoas cujas águas aparecem douradas nas fotografias - mas eu nunca fui a essa aldeia. Zé Agrippino e Maria Esther tinham voltado da África transfigurados em ultra-hippies e viventes de uma "nova era" que, por causa do modo como eles se punham nela, combinando envolvimento profundo e distanciamento crítico, nada tinha do to enjoativo que a expressão conota - conotava já - para mim.

Eu, que era visto como precursor de tudo isso - afinal deixara meu cabelo crescer bem antes da maioria, tinha tomado auasca muito cedo, tinha adotado o neo-rock'n'roll inglês quando toda essa gente ainda o repudiava, tinha sido preso e eLivros e voltava decepcionando quem esperava rock'n'roll e política (mas reiterando a ambigüidade sexual notada em minha figura cênica desde antes da partida) -, sentia- me tão deslocado (ainda que também encantado) quanto me sentira nos festivais da ilha de Wight, de Glastonbury ou de Bath: sentia-me instalado no tempo, mas olhava à frente, em busca do caminho da música popular brasileira, do caminho do Brasil, do meu caminho nisso.

Eu não era um desbundado: não tomava drogas, mantinha algum conforto burguês para minha família

com os proventos do meu trabalho na música, amava o essencial da cultura do Ocidente. Rogério tinha inventado um apelido para mim que me agradava: Caretano. Os músicos que eu conhecera ao chegar ao Rio em 64 usavam drogas como um exercício de alheamento do mundo prosaico dos homens sensatos, e de aproximação do numinoso, do transcendente oti da iluminação - e, naturalmente, da "musicalidade". Ser ou estar "louco" era considerado um privilégio. As pessoas que nunca "se enlouqueciam" eram merecedoras de desprezo. É curiosa a dubiedade do termo que esses músicos tomaram emprestado dos bandidos para designar os que não se drogavam: caretas. Aparentemente, essa palavra - que tradicionalmente significa "máscara" ou "mascarado" - surgiu entre os malandros como uma maneira jocosa de dizer "cara" (careta é um diminutivo de cara): de alguém que não tomou nada para mudar a mente diz-se que está "de cara limpa". Muitas vezes ouvi músicos dizerem que tiveram que enfrentar essa ou aquela situação "totalmente de cara". Algumas vezes ouvi quem dissesse: "Eu estava de cara limpa, de cara, de careta mesmo, caretinha". Assim, careta, na gíria bandida dos músicos, queria dizer, em princípio, o contrário de mascarado. Mas seu uso como um depreciativo dos nãousuários de drogas terminou por trazer de volta algo do antigo valor semântico, já que drogar-se significava - com sua conotação de abrir-se para Deus e para a música - desmascarar-se. Os "caretas" são os burgueses sempre de cara limpa e sempre de máscara.

Em 72 quase tudo era anatemizado como careta. O trocadilho armado por Rogério com esse termo e o meu nome - Caretano - me parecia trazer uma saudável distensão, como se aí se iniciasse um processo de superação dos fanatismos revolucionários e do luto por suas derrotas, habilitando-nos assim a poder reconhecer

suas vitórias parciais. Não tínhamos atingido o socialismo, não tínhamos sequer encontrado uma face humana no socialismo existente; tampouco tínhamos entrado na era de Aquarius ou no Reino do Espírito Santo; não tínhamos superado o Ocidente, não tínhamos extirpado o racismo e não tínhamos abolido a hipocrisia sexual. Mas as coisas nunca voltariam a ser como antes.

Seria preciso aqui falar de sexo. Mas justamente o que se pode dizer é que não há nada mais difícil do que falar de sexo. Jean-Paul Sartre declarou, numa entrevista comemorativa dos seus setenta anos, que sempre creu deverem todos os homens se dizerem tudo: no "reino da liberdade" os homens não necessitarão esconder dos seus semelhantes o que quer que seja. Mostrava-se ele ali muito feliz com sua franqueza, e dizia lamentar apenas ter omitido suas experiências eróticas. Sabedor dos males que os subterfúgios a respeito do sexo podem causar às pessoas que estão ingressando na vida, julguei estar em perfeito acordo com essas idéias. No entanto, nada pode me desagradar mais do que o tipo de exposição de intimidades sexuais que se tornou rotineiro tanto na vida quanto na ficção a partir dos anos 60 - e como um desdobramento nefasto da chamada revolução sexual. Há cenas de sexo em filmes, anúncios livros e canções, e há entrevistas "reveladoras" de preferências e minúcias sexuais em revistas as mais variadas e mesmo em jornais que me enchem de uma revolta muito específica e, não obstante, também de tédio: evito-as na medida do possível, para minha própria economia afetiva. O que temos hoje é a predominância, nesses filmes e livros e reportagens, de um estilo em que nada do que era mesquinho e vulgar na maneira de encarar o erotismo mudou: apenas as grosserias que eram partilhadas por grupos de cafajestes em botequins passaram a ser exibidas no horário nobre. Além disso,

tive provas do que já suspeitava: as pessoas "famosas" que resolvem "dizer tudo" aos entrevistadores mais invasivos mentem mais do que as senhoras de engenho e os cavalheiros vitorianos. Há uma flagrante má-fé no uso das liberdades: os talk shows da tv americana (que já começam a ganhar imitadores brasileiros) em que desfilam "viciados em sexo", vítimas de estupro e adúlteros incestuosos alimentam um exibicionismo, um voyeurismo e um escândalo em tudo dependentes dos tabus que aparentemente foram derrubados para que entrevistas assim pudessem ir ao ar. Nesses momentos, a impressão que fica é de que, com a revolução sexual, nada se perdeu exceto os bons modos.

Mas quando leio lamentações como a de Vargas Llosa pelo que ele chama de "trivialização do ato sexual", a que contrapõe uma nostalgia do bordel como templo de celebração do sexo como "mistério central da vida" - ele deplora que o amor físico tenha se tornado "um entretenimento passageiro, algo muito diferente desse aproximar-se das portas do céu e do inferno que o sexo ainda foi para a minha geração" -, tendo antes a reforçar meus laços com os libertários. Llosa atribui aos "tabus, proibições e preconceitos" que cercavam o sexo o fato de, para ele, uma mulher nua sobre uma cama ser uma experiência inquietante e perturbadora, enquanto "para o comum dos mortais o sexo se tornou a coisa mais natural do mundo".

Eu, que considero o sexo a coisa mais natural e também a mais misteriosa e transcendente de todas as coisas deste mundo, não aceito com facilidade esses argumentos que submetem a intensidade da experiência sexual às proibições vigentes no tempo de formação pessoal de quem os formula. Sempre ri com desprezo da famosa tirada de Nelson Rodrigues sobre o assunto: esse

personalíssimo dramaturgo brasileiro, um grande escritor escandaloso e moralista, dizia que, em sua mocidade, um homem tremia à visão de um tornozelo de mulher, ao passo que hoje (e aqui é que entra a marca do estilo rodriguiano) "nem o vendedor de chica-bon na praia se vira para olhar a moça de biquíni". Quer me parecer que, por essa lógica, todos os ginecologistas seriam impotentes. Não. Nada me autoriza a endossar a tese de que para os filhos da revolução sexual o sexo seja "um entretenimento passageiro". Ele não o é mais do que o foi para Llosa e seus amigos nas escapadas prostibulárias. Se o sexo é - e eu não tenho dúvidas de que ele de fato é - "o mistério central da vida", não deveria ser necessário que precisássemos fingir isso para nós mesmos.

A descoberta do orgasmo através da masturbação - intuída diretamente no corpo, deduzida de pedaços de conversas alheias, de gestos sugestivos - foi o acontecimento -chave da minha vida. Simone de Beauvoir (cujos Memórias de uma moça bem-comportada e O segundo sexo prefiguraram a revolução sexual dos anos 60 e me foram cruciais na adolescência), no livro que escreveu sobre a velhice, diz que a sexualidade representou para Lou Andreas-Salomé - que, no entanto, só a tinha descoberto aos 35 anos - "uma realização magnífica e exaltante do indivíduo". É pouco. Eu, aos dez, onze anos, senti-me - e o disse entusiasmado a mim mesmo - não apenas justificado em minha existência mas também no direito de justificar plenamente a existência do mundo. O caráter de iluminação da experiência sexual proibia a intromissão da noção de pecado na seara da minha intimidade. Era uma evidência muito grande do bem e do belo como verdadeiro para que pudesse representar um aspecto censurável da vida. Na verdade, não era um aspecto, um

fato entre outros, mas algo que se abria como um absoluto. Eu me segredei o nome de Deus e me perguntei maravilhado como era possível que em nosso próprio corpo em meu próprio corpo - estivesse inscrita essa graça.

A causa da superação da hipocrisia sexual não podia deixar de ocupar posição privilegiada para mim entre os temas da onda libertária dos anos 60. E a instância da homossexualidade não pode deixar de desempenhar aí um papel central. Oferecendo o modelo ideal do conflito entre autenticidade e dissimulação, sem poder ser enquadrada entre as perversões que implicam crime ou negação da liberdade alheia, desenhando com clareza a interrogação fundamental sobre a sexualidade humana, a homossexualidade provou ser o ponto crucial da questão referente à liberdade do indivíduo. Não por acaso ela está na mira de fogo dos Estados totalitários, mesmo dos esboços de futuros Estados totalitários - e das nostalgias de um passado de controle social absoluto. Mas não é por eu ter chegado à consciência disso que o tema da homossexualidade esteve, está e estará sempre comigo. Eu diria antes que é por ele ter estado sempre comigo que me foi tão luminosa a captação dessa consciência.

A dubiedade que já intrigava os garotos no ginásio e que eu próprio tematizei em minha figura pública a partir dos anos 60 expressa conteúdos profundos relativos tanto à natureza dos meus desejos quanto à escolha de papéis. Em Praticamente normal Andrew Sullivan narra como, aos dez anos, ao ouvir de uma menina a pergunta "Você tem certeza de que não é uma garota?", ele se deu conta do significado de sua diferença. Assim como ele, muitos amigos que fiz. desde a infância sentiam-se arrebatados pela presença de pessoas do seu sexo. De modo tão

definido que, neles, a polaridade macho/fêmea mais se reafirma do que se esvanece. Não assim comigo.

Por um lado, apesar de ter tido desde a pré-adolescência paixões intensamente sexualizadas por meninas (e a princípio exclusivamente por meninas), sei que nem a mulher nem o homem são, em princípio, antieróticos para mim; por outro, estou seguro de que não me teria negado a entregar-me de corpo e alma a uma história de amor com um rapaz por quem também me apaixonei aos dezenove anos, caso ele estivesse igualmente aberto afetivamente para mim - e não tenho sombra de dúvida de que tal decisão, se tomada com limpidez, teria recebido apoio carinhoso de meus pais, velhos interioranos católicos de vida conjugai sem mácula que impuseram fundo senso de integridade mas nenhum papel obrigatório (de qualquer ordem: profissional, social, sexual) a seus filhos. Sei que o impulso amoroso pode revelar-se orientado tanto para homens quanto para mulheres, mas não indiferentemente. Porque essas inclinações são, a rigor, excludentes. E não há como pôr na balança esses dois pesos.

Às vezes os homossexuais são acusados de não admitir a veracidade do desejo heterossexual. Mas no fundo todos sabem que há uma diferença abissal entre alguém sentir o que todos esperam que sinta e alguém não poder deixar de sentir o que lhe é em princípio vedado. Freud, único esboço de filósofo do sexo. usou a expressão de Stendhal para cunhar a frase-chave sobre o assunto: "A perversão é, aos olhos dos outros, uma promessa de felicidade". Nessa ótica, todos os homens que se gabam de desejar as mulheres que passam são suspeitos, enquanto aqueles que têm de sucumbir à força de um desejo que eles mesmos não aprovariam só podem causar fascinação e inveja.

Antônio Cícero chamou minha atenção para o fato de que, quando, no filme Victor/Victoria, Julie Andrews e Robert Palmer (ela fazendo um falso travesti e ele, um homossexual autêntico) cantam os versos "We're the kind of people other people would like to be", eles, por meio da canção singela de Henry Mancini, tocam esse ponto com graça. Uma mulher que para mim é uma deusa do amor disse, surpreendendo- me mais uma vez com seu estilo ligação-direta: "Sexo oposto é o que está na minha frente", não querendo dizer com isso que ela traçava o que aparecesse diante de si, mas que quem quer que chegasse a estar com ela num frente-a-frente sexual genuíno quem quer que tivesse chegado a ser objeto do seu desejo e motor do seu prazer - era um exemplar do sexo oposto ao seu. Não se pode imaginar um modo mais vivido de se confirmar a frase de choque lacaniana que reza que "relação homossexual não existe".

A idéia de bissexualidade é muito freqüentemente usada para mascarar tanto homossexuais pouco corajosos quanto homófobos envergonhados. Tendo a rejeitar o conceito. Muitos conservadores censuram a idéia de "opção" sexual, como se os que têm de discutir o assunto (os "normais" não precisam) julgassem tratar-se de um problema simples de liberdade de escolha. Não conheço nenhum homossexual que diga que "escolheu" ser assim. Até aqui, todos tiveram que passar por uma profunda rejeição de sua própria inclinação. Quer se a explique pelo Édipo ou pelo hipotálamo, pela genética ou pela reencarnação, a homossexualidade se apresenta como um dado. Os chamados bissexuais, no entanto, parecem estar diante de uma situação que permite escolha livre. Na verdade, não o estão mais do que ninguém. O que eles estão na posição de poder ver é que a

heterossexualidade precisaria justificar-se tanto quanto o homoerotismo.

Quando eu tinha 23 anos me aplicaram o teste Rorschach, e o resultado, quanto a isso, foi "homossexualismo latente; identificação feminina; idealização da figura da mulher". O teste foi feito amadoristicamente por uma amiga estudante de psicologia. Ela própria era homossexual (não sem conflito), mas me disse que meu teste havia sido interpretado por uma sua professora que desconhecia a identidade do testando. Acreditei. De todo modo, achei que o diagnóstico fazia sentido. Angustiou-me um pouco - e por pouco tempo - pensar que talvez isso significasse que minha vida amorosa se sustentava numa espécie de auto-engano. Esse pensamento não resistiu à força espontânea do meu laço sexual com Dedé. Mas o que realmente me surpreendeu no resultado desse teste foi a ênfase dada ao talento para a música. Se eu não desconfiava da isenção de minha amiga psicóloga por causa do diagnóstico quanto à sexualidade, considerava francamente suspeito que o teste privilegiasse meu pendor musical. Desde pequeno tive certeza de que meus talentos plástico e verbal eram superiores à minha musicalidade: desanimei-me da pintura, mas sempre cri que daria um grande cineasta. Sem estar tão seguro quanto à minha inclinação sexual, penso igualmente que eu daria um grande veado. Convivo com pessoas que são fenômenos de musicalidade e que, no entanto, não conseguem extrair da música um quinto do que eu consigo; por outro lado, inúmeros heterossexuais indubitáveis têm muito menor rendimento com as mulheres do que eu. O teste Rorschach coincidiu com o destino no caso da música, embora os dois desmentissem minha intuição; no caso da sexualidade, o teste disse o oposto do destino - e minha intuição nunca

chegou a decidir com qual concorda. Nos dois casos, considero-me mais bem-sucedido do que mereço.

Assim, aproximei-me, como figura pública, do que Andrew Sullivan chamou de clima "ubíquo, vagamente homoerótico" dos "grupos pop masculinos comuns naquele tempo", e hoje pondero que as sugestões de androginia, polimorfismo, indefinição, que coloriam a atmosfera da música popular pósBeatles (pós-Elvis?), seguem sendo uma ameaça à estabilidade das convenções que sustentam muitos atos opressivos. A nova compartimentalização que se seguiu a essa orgia dos sinais era inevitável. Todos os que eram "vagamente homoeróticos" e não se declararam homossexuais foram sendo assimilados como heterossexuais de uma nova era. Inclino-me a rejeitar tal simplificação.

Tendo tido uma freqüência muitíssimo mais alta de práticas heterossexuais do que homossexuais (inclusive dois casamentos vividos com sincera tendência monogâmica), poderia dizer, a esta altura da vida, que me defini como heterossexual. Mas que nada. De todo modo, não há por que obstinar-se na busca de uma nitidez na orientação sexual se ela não se apresenta como evidência espontânea. O que importa é ter os caminhos para o sexo rico e intenso abertos dentro de si.

No final dos anos 60, era considerado mais progressista dificultar a definição do que dizer-se homossexual: Mick Jagger sobre o palco negava a pertinência daquilo que hoje se chama outing, pois sugeria a liberação do potencial homoerótico latente em todos e em cada um. Natural que, à medida que esse tipo de comportamento foi passando a ser interpretado socialmente como tranqüilizador sinal de heterossexualidade, os que queriam dizer-se abertamente homossexuais adotassem

sinais exteriores cada vez mais distantes dessa receita, não raro apelando para os modelos tradicionais de masculinidade. É claro que muitos conteúdos essenciais a certos grupos e indivíduos (sadomasoquismo, culto narcisico do Macho - pelo lado dos homo; assimilação da afirmação social das mulheres, distensão dos limites do modelo viril, nostalgia do macho bárbaro europeu - por parte dos hetero) entraram em jogo como fatores relevantes. De todo modo, tornou-se possível - e apesar de David Bowie, com sua estilização calculada da androginia (e sua confissão de "bissexualismo", logo negada), ter se tornado uma figura dominante por bom período - ouvir-se com naturalidade que alguém como Axl Rose, com esse nome, aqueles cabelos e aquela saia escocesa, tenha dito não sei que palavras agressivas contra os homossexuais (o que é simétrico à hostilidade aos negros exibida por garotos brancos que, no fim das contas, refazem indefinidamente o rhythm&blues).

Em Retrato do Brasil (1928) Paulo Prado atribui a "tristeza" do nosso povo (que ele vê confundida com nossa incapacidade de organização social e progresso econômico) à luxúria que dominou a vontade dos primeiros europeus aqui chegados: os poucos portugueses deixados sem mulheres brancas "numa terra radiosa" sucumbiram à complacência das nativas e geraram a prole brasileira inaugural sob o signo da mestiçagem e da permissividade. Das insinuações eróticas legíveis por trás das estilizações de Carmen Miranda às promessas orgiásticas do Carnaval carioca, tudo o que caracteriza aos olhos do mundo uma alegada alegria brasileira não passa de sintoma da causa de nossa tristeza. Ao conhecer São Paulo (a cidade de Paulo Prado), aos 22 anos, surpreendi-me com a ausência de casais beijando-se na boca ou trocando carícias inflamadas em público: na Santo Amaro dos anos 50,

como no Rio ou em Salvador, essas cenas eram tão costumeiras quanto em Paris. Pode-se pensar que a distensão dos hábitos sexuais cresce na razão direta do desenvolvimento urbano, e que numa cidade pequena do interior da Bahia haveria mais moralismo público do que numa grande metrópole como São Paulo. Mas o fato é que nesta última cidade chegamos - Dedé e eu - a ser repreendidos mais de uma vez por nos beijarmos em público: é que, se Paris era mais urbana, Santo Amaro era mais "brasileira" do que São Paulo - ali os imigrantes europeus tinham formado uma coletividade operosa e atada a claros princípios morais. Quando eu era menino, a tradicional escolha da palavra veado para designar um homossexual masculino era popularmente interpretada, na Bahia, como explicando-se pela condição de caça do animal. Assim, à menor desconfiança quanto à virilidade de alguém, gritava-se: "Ti-bi!" (essa era a onomatopéia baiana para os tiros de revólver), e em geral acrescentava-se: "Pode matar que é bicho". (Essa interpretação popular não deve ser de todo impertinente, pois agora usa-se a palavra paca, nome de outro típico animal de caça, para o mesmo fim.) Mas nunca havia casos de tiros reais dados em homens por causa de sua conduta anômala. Esses tiros simbólicos eram humilhantes para as vítimas e hilariantes para os agressores. Na verdade, estes os endereçavam exclusivamente aos "passivos" efeminados, os "ativos" merecendo-lhes até o aplauso tácito. E tais agressões estavam entre as demonstrações de falta de educação e grosseria: as mães de família e os homens de respeito deveriam repreender seus filhos que agissem com tamanha vulgaridade. Os garotos que hoje matam homens com quem vão para a cama a pretexto de conseguir dinheiro para comprar cocaína são o exemplo do desequilíbrio entre a violência urbana moderna e essa nossa antiga tolerância mal escondida para com as

práticas homossexuais: pode-se dizer que eles são a imagem deformada (mas também, num certo sentido, invertida) dos caçadores simbólicos da minha infância.

Pelo meio dos anos 70, havia um bar gay em Santo Amaro, no largo do mercado. Não um antro clandestino, mas um modesto arremedo do que se supunha haver nas grandes cidades do mundo. Era visto pela população com humor mas sem escândalo. Durou relativamente pouco. Foi um momento em que se harmonizou nossa versão (para Paulo Prado tristemente) mestiça e permissiva de tradições mediterrâneas com as notícias sobre direitos de minorias vindas da América "branca" e anglófona. Um amigo meu americano me disse que, nos Estados Unidos, um pai de família liberal lutará pelo direito de o homossexual viver com plenitude, mas será sempre incapaz de imaginar com alguma identificação um ato homossexual; enquanto, no Brasil, até um agressor verbal de veados é capaz de admitir a realidade dessas cenas em sua imaginação. Não se pode medir a liberdade dos homossexuais no Brasil pelo número de participantes em passeatas gay. Andrew Sullivan anota, em outra passagem, que, tendo trazido a consciência da "homossexualidade" a todo ato entre macho e macho, o movimento gay fez mais pela queda da incidência das relações entre homem e homem nos Estados Unidos do que qualquer outra instituição.

Quando voltei de Londres, em 72, a sutil imitação de Carmen Miranda que eu inseria na apresentação de "O que é que a baiana tem?" valia por um duplo comentário: sobre o sentido da arte popular brasileira no exílio e sobre a originalidade da possível contribuição brasileira à causa da liberação sexual. Não abandonarei nunca o tema, embora já não tenha a inocência daqueles anos. Outro dia, vendo uma moça reproduzindo em si mesma,

com perfeita espontaneidade, os modos mais arraigadamente sentidos como masculinos, entendi o ceticismo hostil que algumas bichas amigas minhas devotam a qualquer sugestão de um mundo pansexual polimorfo: o sentido da vida, para elas, como para o sapatão a que me referi, depende de uma nitidez muito grande nos sinais indicativos dos gêneros. Eles se opõem ao mundo que Christopher Larsh descreveu como "narcisista": o mundo, para ele auto-anulador, da indiferenciação. Não tenho argumentos contra as bichas e os sapatões conservadores nem contra Larsh. Andrew Sullivan reafirma a centralidade do modelo heterossexual, propondo que consideremos a homossexualidade como uma variante que ressalta, ao invés de negar, sua beleza: como os ruivos, os albinos e os gênios, os homossexuais seriam uma exceção que não apenas confirma mas honra a regra heterossexual.

Achei bonito mas muito perto da analogia com, por exemplo, o canhoto. Edmund White prefere identificar a figura do homossexual com a figura do rebelde. Todos temos a consciência de que os direitos civis de um indivíduo não podem ser ignorados pelo fato de ele ser um homossexual. Mas sei também que muitas vezes o ódio, o medo e a repulsa que a homossexualidade inspira dizem mais sobre sua grandeza do que uma sua aceitação em termos meramente liberais. Essa tensão esteve sempre presente no clima em que abordo o tema em meu trabalho. No momento da minha volta ao Brasil, minha vida de casado entrava num período glorioso - e o tema do homoerotismo atingia seu ápice de clareza no mundo da música pop, antes de decair para desdobrar-se nos movimentos a um tempo salutares e redutores da década que começava. Tenho lembranças muito doces desse período. E o nascimento de Moreno foi o maior (às vezes considero o único) acontecimento da minha vida

adulta. Através de Nando Barros (meu ex-colega do colegial em cuja casa de Itapuã Dedé e eu começáramos, em 64, a namorar para valer), entramos em contato com um grupo de garotos muito interessantes da Bahia póstropicalista. Antônio Risério, Paulo César de Souza, os irmãos Mônica e Pedro Costa e Ana Amélia (Anamelinha) de Carvalho eram as figuras principais desse grupo de adolescentes. Risério era um intelecto ativíssimo conquistado para a poesia concreta pelo tropicalismo. Paulo César, uma grande inteligência sensível, admirava os tropicalistas tanto quanto Risério, mas defendia com golpes de ironia sua liberdade das novas ortodoxias eleitas por este último. Paulo era também mais tocado pelo charme das idéias contraculturais de Luís Carlos Maciel - e pelas idéias já então um tanto anticontraculturais de Paulo Francis - do que Risério. Mônica e Anamelinha faziam um par deslumbrante pelo contraste de cores: as duas muito bonitas, a primeira era loura e de pele clara, a outra, de pele marrom e cabelos muito pretos. Incluo Anamelinha entre as mulheres mais lindas que já conheci em toda a minha vida. A amizade com esses novos baianos mostrou-se tão firme quanto a que tínhamos cultivado com Waly, Duda, Alvinho, Roberto Pinho ou Rogério: em linhas gerais, dura até hoje. Tenho mais proximidade com Risério e Paulo do que com os outros, mas revejo Mônica toda vez que vou a São Paulo, onde ela mora, e via Anamelinha com freqüência até que ela morreu de um derrame, ainda jovem e bonita, deixando duas filhas (tinha se casado com Tony Costa, um guitarrista carioca que tocou comigo nos anos 80). Augusto de Campos veio à Bahia concluir as pesquisas para o livro que escrevia sobre Pedro Kilkerry, o poeta simbolista baiano cuja força e originalidade nunca tinha sido reconhecida pelas histórias da literatura brasileira. Risério ficou muito feliz de poder conhecê-lo pessoalmente. Ainda hoje os dois

são amigos e Risério é um grande conhecedor da obra poética e ensaística de Augusto e dos seus companheiros concretistas, além de ter se tornado ele mesmo um poeta visivelmente influenciado por eles e um ensaísta vigoroso que herdou - além da disposição para o estudo constante e responsável - o tom agressivo dos momentos polêmicos do início do movimento. Paulo César, além de realizar estudos acadêmicos em historiografia, tornou-se um excelente tradutor de Nietzsche (fez traduções geniais de Além do Bem e do Mal, Ecce homo e A genealogia da moral), Freud e outros grandes autores de língua alemã. Mônica - que casou-se com Risério e, depois, com o poeta paulista Regis Bonvicino - também escreve poesia e tem já alguns livros publicados. Vinte e quatro anos atrás, esses futuros intelectuais eram adolescentes visivelmente talentosos comflue a Bahia me surpreendia em meu retorno - e que enfeitavam nossa casa com sua beleza e sua vivacidade.

Leon Hirzman terminara de rodar a adaptação para o cinema do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos, e me pediu que fizesse a trilha sonora. Na nossa primeira conversa, mencionei o fato de Graciliano (como João Cabral) não gostar de música, e relembrei entusiasmado o quanto era maravilhosa a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos em Vidas secas: apenas o ranger da roda de madeira do carro de boi servia de música para o filme. E Leon logo concordou, acrescentando que fora justamente com isso em mente que me procurara, pois via semelhanças entre o carro de boi de Nelson e meus grunhidos na gravação de "Asa-Branca" em meu primeiro disco de Londres.

Foi uma iluminação. Ele queria de fato que eu compusesse algo para o filme usando apenas minha voz da maneira mais próxima possível do que eu fizera em

"Asa-Branca", e imediatamente imaginei formas sonoras organizadas a partir dessa matéria-prima. Ele queria mais: que eu improvisasse à medida que ia vendo as imagens projetadas na tela. E assim fizemos. Fiquei maravilhado com o resultado - e mais ainda com o método. Tínhamos apenas quatro canais para superpor as vozes, e os recursos para mixar eram mínimos, mas experimentar compor a partir de "gemedeiras'', e gemedeiras improvisadas!, era uma aventura grandiosa. Achei o filme de Leon muito bonito - como são todos os filmes que fez - e acima de tudo encontrei na colaboração com ele um novo começo para meu próprio trabalho. Não é nada desprezível o fato de, mais uma vez, a indicação de caminhos me ter vindo do cinema - e do Cinema Novo brasileiro, essa experiência tão congenial ao próprio Brasil, por ser sempre uma aventura ao mesmo tempo frustra e grandiosa.

ARAÇÁ AZUL

As gravações para São Bernardo foram feitas no Rio, em dois ou três dias. Voltei para Salvador com a ânsia de entrar num estúdio e começar a trabalhar em método

semelhante. Cria que num estúdio de gravação de discos, com muito mais recursos, eu geraria prodígios. Araçã azul foi gravado em São Paulo, em apenas uma semana, sem que nem uma composição estivesse pronta (ou mesmo esboçada) antes de se iniciarem as sessões. Hospedei-me num hotel colado ao estúdio Eldorado - o único do Brasil que, então, tinha oito canais - e comecei a improvisar peças muito livremente concebidas. André Midani, o presidente da PolyGram Brasil, sempre inacreditavelmente inteligente (e chique) para um homem na sua função, concordara em deixar-me sozinho com o técnico e seu assistente, sem nem sequer receber visitas de quem quer que fosse da gravadora.

A primeira faixa que gravamos - e que abre o disco - é uma peça vocal sem letra e sem melodia. Nascida da experiência com São Bernardo, ela consiste em gemidos e grunhidos superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa (o título "De conversa" vem do fato de João Gilberto - sempre ele! - ter, pouco antes, gravado o samba de Lúcio Alves "De conversa em conversa"), em que se mantêm os sotaques mas se abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo.

O que surge como revelação melódica e semântica no final da peça é a canção "Cravo e canela" de Milton Nascimento, numa saudação a esse grande colega que realizara um trabalho tão notável e tão diferente do

nosso (mesmo oposto ao nosso, sob certos aspectos) e a quem não festejáramos de público na nossa volta com a ênfase que ele parece ter esperado (e não o fizemos por senso das diferenças e horror à demagogia), sendo que a frase final, "eu quero ver você alegre", dita a princípio por uma voz que logo se une a outras num acorde simples, também se dirige a Milton, aqui tanto no plano pessoal quanto no artístico, numa espécie de oração para que ele superasse aquela tristeza imensa que o prostrava - oração que, hoje vejo com orgulho, mostrou-se eficaz. (Não se veja nisto uma fantasia de onipotência: o que quis dizer com a frase final de "De conversa" é que havia no culto ao estilo de Milton, na própria admiração pelo seu trabalho, uma valorização mórbida dessa tristeza, e que existia em mim - mas é claro que não só em mim: em muitos, mas, antes de todos, no próprio Milton - o desejo de salvaguardar sua capacidade de vida e alegria, sem o que não haveria suas canções, mesmo as de beleza mais triste.)

As outras faixas de Araçá Azul seguiam nesse grau de inconvencionalidade. Até mesmo o bolero "Tu me acostumbraste" ganhava uma interpretação em duas oitavas, com a segunda rodada cantada em falsete, como Ray Charles em "People", só que com uma precária distorção eletrônica adicionada - e naturalmente sem a voz e a musicalidade do "Gênio". Chamei Perinho Albuquerque, o irmão mais novo de Moacir, um garoto de grande capacidade musical, um autodidata caprichoso, para fazer alguns arranjos.

Depois de quase tudo gravado, ele foi para São Paulo e escreveu as partes orquestrais de uma peça longa chamada Sugar cane fields forever. Essa peça consistia numa série de sambas-de-roda do recôncavo alinhavada

por intervenções minhas e da orquestra. Embora escritas com a ingenuidade de um autodidata talentosíssimo mas ainda pouco culto, as partes orquestrais pretendiam soar como música "moderna". O resultado lembrava a trilha sonora de um curta-metragem amador pretensamente artístico.

Além de tudo isso, mandei estampar na parte interior da capa dupla a frase "um disco para entendidos", jogando com a dubiedade do termo entendido, que também designava o que hoje se chama de "gay".

A reação do público foi veemente: o disco bateu recordes de devolução. Transa tinha tido boa acolhida (sobretudo por causa da regravação do velho samba de Monsueto Menezes "Mora na filosofia") e o fato de eu estar de volta ao Brasil ainda era notícia. Além disso, eu fizera um show ao lado de Chico Buarque no Teatro Castro Alves, em Salvador, com imenso sucesso, e esse show (uma comoção resultante do esforço amadorístico de um conhecido comum a nós dois, ampliada pela suposta rivalidade) foi transformado num disco ao vivo que vendeu muito. Tudo isso levava as pessoas a procurarem meu disco novo nas lojas. Ao chegar em casa, a maioria nem sequer agüentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco. Eu me orgulhava desse tipo de fracasso. Mas o fato é que não estava satisfeito com o disco em si. Tanto Augusto de Campos quanto Rogério Duprat (que atendeu docemente meu convite para orquestrar uma faixa - o que fez com o grande brilho habitual) se mostraram entusiasmados com o que ouviram. Nunca tive - nem antes nem depois - de nenhum desses dois artistas elogios tão apaixonados. E dei (dou) uma imensa importância a isso. O que fez com que eu me recolhesse em relação ao Araçá azul foi a constatação de que,

apesar de minha entrega, eu não conseguira nada comparável, por um lado, ao disco novo de Jorge Ben (chamado Ben e um dos momentos altos da música popular no Brasil).

Marcus Vinícius, o técnico do Eldorado que fez o disco comigo, era um bom profissional e uma excelente pessoa, mas minha atuação como "produtor" só serviu para confundi-lo.

O disco de Ben saiu praticamente ao mesmo tempo que o meu. Creio que o Amazonas de Naná Vasconcelos foi lançado por essa época - e me pareceu infinitamente superior, do ponto de vista sonoro, ao que eu tinha feito. Também o lp de estréia de Walter Franco me soava (e ainda soa) mais radical e muitíssimo mais bem-acabado do que o Araçá azul. Finalmente, houve a reação muito realista de Zé Agrippino, que voltava com Maria Esther da África, onde tinham vivido por mais de um ano depois de uma passagem pela Europa e pelos Estados Unidos: ele se mostrou frio ao ouvir o disco e observou justamente os defeitos que mais me incomodavam, a falta de profundidade e o emplastramento do som. É que, por outro lado, ele desprezava o cerebralismo fácil da decisão de soar experimental. Para ele, o Araçã azul era um disco subdesenvolvido técnica e artisticamente que, no entanto, poderia angariar estima justamente por tampouco ater-se à graça simples das canções - e por ser, por isso mesmo, rejeitado pelo público comum. A princípio Agrippino apenas disse: "Gosto das canções", destacando "Júlia/Moreno", que eu fizera para o futuro neném cujo sexo desconhecíamos (Dedé estava grávida quando gravei o disco e ainda não existia - pelo menos na Bahia - o exame de ultra-som), e exibindo indiferença pelas faixas mais vanguardistas.

Finalmente opinou com lucidez técnica sobre estas últimas, completando com uma observação geral sobre a situação da música pop e do cinema no Brasil que encontrava em seu retorno, sem deixar de mencionar Jorge Ben e Naná. Sua pontaria certeira, indo direto aos mesmíssimos pontos que já me haviam ocorrido, fortaleceu minha atitude algo pessimista em face do Araçá azul. Não que a reação otimista de Augusto e Duprat tivesse menos peso para mim. Apenas a de Agrippino era mais útil. Afinal, eu tinha feito o Araçá azul como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes. Necessariamente sairia modificado dali - e necessariamente faria coisas diferentes em seguida. Não podia simplesmente pensar em perpetuar uma atitude experimentalista nascida do que me parecia ser um abuso de oportunidades: então eu regressava glorificado do exílio e, cheio de regalias, criava uma reputação de artista refinado, com um produto tecnicamente abaixo do nível atingido no mercado do próprio país subdesenvolvido a que voltava? Augusto e Duprat certamente viam as coisas de outro lugar. Para eles as questões sociais e as sutis diferenças entre os produtos de diversão popular não contavam muito quando estava em jogo a criação livre de formas artísticas relevantes. A crítica especializada tendeu mais para a posição deles do que para a de Agrippino. Para mim era a descoberta de que chegara a uma posição de menino mimado e de que devia ter a coragem de sair dela. Minhas tarefas agora seriam-, readquirir humildade dentro do estúdio, atentar para aspectos específicos da feitura de música popular, contribuir para as conquistas técnicas e mercadológicas da minha classe. Raramente consegui algo de tudo isso nos anos subseqüentes, mas o pouco que atingi me é valiosíssimo. Naturalmente eu queria cumprir essas tarefas sem deixar de lado as

motivações que me tinham levado ao tropicalismo e ao experimentalismo desabrido do Araçá azul. A rigor, eram essas mesmas motivações que me levavam a não deitar na sopa do Araçá. Alguns anos depois, comentando com Augusto a desaprovação desse disco por parte dos músicos eruditos da Universidade da Bahia, ouvi dele a declaração de que meu disco era "música lírica" de grande beleza. Sempre vi na firmeza da aprovação ao Araçá azul por parte de Augusto a decisão de marcar uma posição diametralmente oposta àquelas que - por mais que venham envoltas em elucubrações complicadas - desembocam sempre no convencionalismo comercial. Vi isso com clareza, pois afinal o Araçá azul era, de certa forma, a realização tardia do projeto de disco que estava em embrião quando fui preso - e que teria sido um disco muito mais próximo dos concretistas. Muitas vezes penso em quanto o primeiro disco de Walter Franco (assim como o trabalho de Arnaldo Antunes nos anos 90) se parece com o que eu tinha em mente então. De volta ao lar em 72, eu tentava retomar o arrojo inventivo de 68. Mas fatalmente acabaria chegando a algo muito diferente. Basta lembrar que o disco que não fiz em 68-9 tinha sido imaginado como uma intervenção radical que possibilitaria minha iminente saída do mundo da música pop. É importante saber que, na altura do Araçá azul, minha decisão (mesmo que fantasiosa) de abandonar a profissão tinha sido desconstruída pela prisão e pelo exílio. Assim, o Araçá azul surge como o disco experimental que na realidade me foi possível fazer. E isso era uma versão irreconhecível do disco concretista-paulista que eu não fizera. Não totalmente irreconhecível, porém, uma vez que Augusto sentiu com ele maior identificação do que com qualquer outro disco que eu tenha feito antes ou – principalmente – depois. De todo modo, há uma faixa do Araçá azul que se inspirou

num comentário de Augusto sobre o nome - Amaralina - do bairro em que eu morava na Bahia.

Explorando as possibilidades formais da palavra, ele revelou o "anil" espelhado nas sílabas finais, fazendo-as circular em "anilina". A partir disso, inventei uma palavra longa que era legível nos dois sentidos (palindrômica) e que, para surpresa do próprio Augusto, se fazia igualmente reversível na gravação: amaranilanilinalinarama (amar anil anilina li na rama). Eu a pronunciei de modo que ela soasse como um trecho de oração hindu. E justapus à gravação normal uma sua cópia com a fita rodando ao contrário que soava quase indistinguível da outra, num espelhamento perfeito. É uma das coisas de que mais gosto no disco. Hoje penso que Augusto de Campos (como Rogério Duprat) destaca o Araçá azul entre os meus discos porque defende, por princípio, as atitudes de vanguarda, mas que ele o destaca acima dos demais trabalhos pioneiros feitos na mesma época na minha área justamente porque percebe nesse meu disco um impulso que, afinal, é o mesmo que me levou para longe dele. Se digo que a opinião de Agrippino me foi mais útil no momento de saída do Araçá azul, repito que ela não era superior, aos meus olhos, à de Augusto e Duprat. Afinal, numa mirada mais abrangente, vê-se logo que minha identificação com as posições e com a sensibilidade de Augusto, quanto a essas questões, é mais resistente do que a que eu pudesse ter com Agrippino. Basta dizer que, tal como Augusto, eu me aproximara do rock e do pop depois - e por causa - de uma inicial adesão a João Gilberto que Agrippino desconhecera. Embora o concretismo tivesse sido chamado de "o rock'n'roll da poesia" pela imprensa nos anos 50, Augusto e seus companheiros "formalistas" (um grupo de mesma faixa etária dos antiformalistas beat americanos) logo elegeram a bossa nova, enquanto

- na esteira de Mautner, que, identificado com os beats, hostilizara a limpeza cool da bossa nova em seu primeiro livro, louvando o rock e os sambas-canções derramados - Agrippino nunca fora um bossanovista. A máscara antibossanovista que nós, os tropicalistas, usamos incluía uma aproximação com Agrippino, Mautner, o rock e o bolerão, mas, como os concretistas, eu tinha sido - e seria sempre - antes de tudo um amante da arte de João Gilberto e de João Cabral de Melo Neto.

Nós matamos o tropicalismo várias vezes - e desde o início. Várias vezes falamos em "movimento para acabar com todos os movimentos". O especial de tv concebido por Zé Celso e que nunca foi ao ar era uma espécie de suicídio cultural do tropicalismo. E finalmente no Divino, Maravilhoso encenamos um enterro do tropicalismo. Nossa prisão e nosso exílio representaram um corte real na continuidade do nosso trabalho. Mas a aventura que se iniciou para mim com o tropicalismo não acabou nunca.

Não me causa demasiada estranheza, no entanto, quando ouço dizer que o Araçá azul marcou o final de uma etapa.

VEREDA

A maioria das canções por que sou reconhecido hoje em dia foi composta e gravada depois do Araçá azul. Com exceção do fenômeno de "Alegria, alegria", que no Brasil (mas só no Brasil) ainda ê mais conhecida do que quaisquer outras, hoje sou sobretudo o autor de algumas canções escritas de meados dos anos 70 em diante. Evidente, portanto, que há muita história para contar referente a esses tempos. E, de fato, a colaboração com Perinho Albuquerque em Jóia, Qualquer coisa e Bicho marca um período memorável. E com A Outra Banda da Terra (que tinha como núcleo Arnaldo Brandão, Vinícius Cantuária, Bolão, Zé Luís e Tomaz Improta) atravessei o que não temeria considerar a fase de maior felicidade de minha vida musical. Retomando uma conquista deTransa, eu só agora engrenava uma carreira propriamente profissional, com apuro e liberdade no canto.

Depois dos loucos 60, os anos 70 se me afiguravam desenxavidos: eu não gostava de David Bowie nem de rock progressivo nem de Woody Allen nem dos novos filmes alemães nem do Weather Report nem do Earth, Wind & Fire. Só Bob Marley, Stevie Wonder e algo do punk eram novidades animadoras vindas do mundo anglófono. Achava a moda (roupas, cabelos, estilos de dançar) feia e careta, em suas esquematizações das ousadias dos anos 60. Mas me sentia feliz e o Brasil me estimulava. Daqueles anos para cá, interessei-me pelo fenômeno de modernização das telenovelas brasileiras (e, em geral, pelo papel da tv Globo na educação das grandes massas), pelo trabalho do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone (que, sem ambicionar a grandiosidade de Zé Celso ou Boal, trouxe uma vitalidade

espontânea - e uma poesia - para o teatro, que o aproximava da força da música popular), pelas novas ondas de samba carioca no mercado ("pagode"), pelo surgimento dos blocos afro nas ruas de Salvador (a canção de Gil "Filhos de Gandhi" fez mais por isso do que o meu "Atrás do trio elétrico" tinha feito pelos trios elétricos), pelo estouro comercial do pop carnavalesco baiano, pela explosão das bandas brasileiras de rock nos anos 80, pelo repentino interesse do mercado litorâneo pela música sertaneja, por alguns filmes coloridos feitos por diretores do Cinema Novo com um aspecto de bom entretenimento que os filmes da fase heróica desconheciam; aproximei-me do candomblé - a partir de conversas bonitas com a ialorixá Mãe Menininha do Gantois - e me mudei para o Rio para fazer psicanálise. Na metade da década de 80, meu casamento com Dedé teve que chegar ao fim e meu encontro com Paula Lavigne, uma menina de treze anos que atuava num grupo de teatro de adolescentes, terminou tendo conseqüências de grande porte: estamos vivendo juntos há dez anos e temos dois filhos: Zeca, nascido em 92, e tom, em 97. Por causa da atenção a coisas como a tv Globo, a axé music, o rock-Brasil - e mesmo o Asdrúbal Trouxe o Trombone - ouvi de amigos mais ou menos íntimos o comentário de que eu embarcava em muitas canoas furadas. Mas eu acreditava que podia andar sobre as águas.

Eu amava os discos experimentais de tom Zé ou de Walter Franco, os filmes de Júlio Bressane e de Rogério Sganzerla - mas sabia que meu lugar era lá no meio da corrente central da cultura de massas brasileira, muitas vezes nadando contra a maré ou apenas atrapalhando-lhe o fluxo, outras, tentando desimpedir-lhe o caminho. Haveria muito o que discutir sobre tudo isso, mas a

história por trás das reflexões expostas neste livro acaba aqui.

Trinta anos transcorreram entre a deflagração do movimento tropicalista e os dias em que escrevo estas últimas páginas. Naturalmente muitos pensamentos que aqui aparecem desenvolvidos e conclusos eram ainda informes em mim durante a ação narrada. Mas também é verdade que muitos outros estiveram mais vividamente claros em minha mente no calor da hora do que puderam ser agora reconstruídos. E outros tantos se mantiveram imutáveis em seu ritmo e forma por todos esses anos. Outros, ainda, são simplesmente novos em mim. O que vale mesmo ressaltar é que o que me levou ao tropicalismo aqui me traz.

Em O choque de civilizações, Samuel P. Huntington descreve o retorno das antigas forças civilizacionais que estiveram recalcadas pela guerra fria, a volta de um mundo mais velho e muito mais resistente do que a aventura ocidental que culminara com os Estados Unidos. Dogmas culturais particularistas e fundamentalismos religiosos comandam a cena. Ele então propõe que os Estados Unidos liderem o Ocidente num programa de | reafirmar -se como cultura particular com uma religião própria. "A Cristandade" ressurge como sinônimo para "Civilização Ocidental". O critério de classificação das "civilizações" que ele apresenta é duvidosíssimo. Há uma civilização islâmica, uma ortodoxa, uma sínica, uma africana, uma ocidental e uma latino-americana. Sobretudo não me parece convincente a interpretação dos EUA como guardiães da civilização européia. Vejo a América como um estágio radicalmente novo da história da cultura ocidental. Traumaticamente "lavada em sangue negro e sangue índio", toda ela é uma antítese agressiva da Europa. Sob certos aspectos,

os eua o são mais do que o conjunto dos países latinos do Novo Mundo. A violência de sua cultura de massas, a saúde com que, a partir dos anos 20, eles exportaram uma cultura "vira-lata" (Ann Douglas) definem uma realidade que mais aponta para uma superação do estágio europeu da História do que para uma sua cristalização. Mas Huntington termina caracterizando como Ocidente apenas os países "brancos" ricos: sob a tutela dos Estados Unidos, estes deveriam organizar-se contra "o resto". O Brasil aparece como o possível "país-núcleo" da alegada civilização latino-americana.

Seria simplesmente desprezível para nós essa confusão deliberada de blocos geopolíticos com "civilizações" se ela não tocasse uma corda sensível da intuição que têm os brasileiros do que seja o Brasil. De fato, nosso país se nos mostra como uma eterna indefinição entre ser o aliado natural dos Estados Unidos em sua estratégia internacional e ser o esboço de uma nova civilização. Suas características de país gigantesco e lingüisticamente solitário contribuem igualmente para as duas tendências. O caráter único de sua música popular - tanto em sua beleza quanto em sua precariedade - vem disso. O tropicalismo pôde tentar extrair energia original dessa tensão. Livros como o de Huntington (ou o Trustde Fukuyama, que aparentemente se lhe opõe) me fazem sentir - e pensar o tropicalismo - posicionado mais nitidamente à esquerda do que me seria possível em 67.

Foi no Ocidente que se desencadeou um processo de secularização do conhecimento que resultou na ciência de eficácia universal tal como a conhecemos, e na moral individualista ateia em que se baseiam os "direitos humanos". Como recentemente observou Décio Pignatari, os ateus são a verdadeira minoria do nosso tempo. A "revanche de Dieu" é, pois, um fato estatístico -

o que não deixa de ser irônico. Mas, se uma mente norteamericana vigorosa receita uma amedrontada submissão a essa "revanche", a mente musical brasileira não pode aceitar esse tipo de restauração. Thomas Mann dizia: "Não há nada pior do que o sonho de restauração. Uma época medrosa de si mesma procura restaurar fundamentos. Em vão: não há volta". Kapucinski conclui seu livro sobre a derrocada do Império Soviético com a constatação de que os países territorialmente grandes sempre encontram meios de se reerguer - e cita o Brasil junto com a China e a índia como exemplos: a Rússia também, diz ele, se reerguerá dos escombros do pós-socialismo. Vejo nessa observação um mero reconhecimento da auto -imagem ambiciosa que tais países fatalmente têm. Sendo assim, que a ambição brasileira seja a de levar o ateísmo, filho do Ocidente, às suas últimas conseqüências. O fato de ser provável que a religiosidade seja reencontrada em outro estágio ao fim do processo não autoriza a regressão aos moldes pré-científicos, pré-filosóficos e pré-jurídicos de religião. É isso que me fascina em O mundo desde o fim, o livro de filosofia de Antônio Cícero, com sua retomada do cogito como "apócrise". E quando falo, a esse respeito, de "um Ocidente ao ocidente do Ocidente", penso não num fundamentalismo dessa cultura particular, mas no compromisso com alguns conseguimentos historicamente ocidentais irreversíveis, Takeshi Umehara (citado por Huntington) escreveu que "o completo fracasso do marxismo e o espetacular esfacelamento da União Soviética são apenas os precursores do colapso do liberalismo ocidental, a principal corrente da modernidade. Longe de ser a alternativa do marxismo e a ideologia dominante no final da História, o liberalismo será a próxima pedra de dominó a cair". Essa observação leva Huntington a sugerir a união estratégica dos Estados Unidos com os países europeus "cristãos".

A mesma afirmação do filósofo japonês me levaria a perguntas mais fundas sobre o que significa o que aconteceu no Ocidente. Huntington cita também Arthur Schlesinger Jr.: "A Europa é a fonte - a fonte singular- das idéias de liberdade individual, democracia política, império da lei, direitos humanos e liberdade cultural. Essas idéias são idéias européias, não são asiáticas, nem africanas, nem do Oriente Médio, a não ser por adoção". Mas, como disse Ernest Gellner, que tais idéias tenham surgido no Ocidente (assim como a ciência moderna) não significa que os povos brancos europeus sejam seus donos ou mesmo que estejam mais capacitados para pô-las em prática ou desenvolvê-las. É óbvio que o liberalismo será a próxima pedra de dominó a cair, se os auto-intitulados amantes de tais conquistas ocidentais – os conservadores dos países ricos do Ocidente - fatalmente o desvalorizam quando festejam a falência do socialismo acenando com uma volta explícita à submissão à fé - e uma volta implícita a valores raciais - que o pensamento liberal não toleraria. E quando - desistindo momentaneamente do economicismo desbragado dos anos 80 - voltam a um culturalismo de disfarçado tom romântico, em que se desconfia de que as idéias racionais possam produzir algo real na vida das sociedades.

O choque de civilizações lembra aquele texto de Wagner que tanto impressionou Nietzsche - em que cinicamente se propõe que as massas sejam conduzidas, por homens irreligiosos, na ilusão da religião. O que, por sua vez, me recorda o sargento que, quando eu estava preso, me confessava orgulhoso ter espancado atores de uma peça em que supostamente se desrespeitava a figura da Virgem Maria, apesar de afirmar grosseiramente não acreditar ele próprio nessas merdas. Aqui também, eu me sinto mais religioso do que os conservadores

americanos que receitam o protestantismo como cura para o atraso da América Latina.

Huntington atribui a onda libertária dos anos 60 ao crescimento percentual de jovens no Ocidente depois da Segunda Guerra (baby boom). Eríc Hobsbawm, ao crescimento econômico mundial naquela década e na anterior. Perguntar sobre o tropicalismo é perguntar sobre o sentido da interseção da singularidade brasileira com a força dessa onda. O século XX foi chamado de "o século americano". Hobsbawm - que o caracterizou como "breve" - afirmou que, em matéria de cultura popular, pudemos ser, no denso espaço dessa brevidade, "ou americanos ou provincianos". Na periferia da economia mundial, o Brasil apresentou, com o tropicalismo, um modelo de enfrentamento dessa questão que só agora se torna mundialmente inteligível. Algo desse modelo mais ou menos reproduz-se (não por influência direta, na maioria dos casos) no desabuso do melhor pop&rock mexicano e argentino dos anos 80 para cá.

Em rápidas palavras, eu próprio poderia dizer que não vivencio o que me interessa em minha criação a partir da perspectiva do "século americano" e sim de uma sua possível superação. Mas isso sobretudo porque no século americano ainda sobra espaço para que se teime em fazer dos Estados Unidos da América o mastim de um grupo racial e religioso. O livro de Huntington tem algo de profundamente antiocidental: ele expõe o esforço dos conservadores em transformar a cultura de Camões, Lutero, Washington e Picasso numa cultura fechada. Simplesmente não dá. A grande movimentação que levou a chama civilizatória das áreas quentes para o frio Norte do hemisfério norte parece estar - depois de atingir o Japão e tigres asiáticos neocapitalistas e China neocomunista - madura para fazer um desvio de rota. Ter

como horizonte um mito do Brasil gigante mestiço lusófono americano do hemisfério sul como desempenhando um papel sutil mas crucial nessa passagem é simplesmente uma fantasia inevitável. Antônio Cícero, no citado O mundo desde o fim, relembra a revolta de Nietzsche contra a tendência dos pensadores "moralistas" a depreciarem o homem tropical: em favor de quê, pergunta o filósofo alemão, "das zonas temperadas? Em benefício dos homens temperados? Daquilo que é moral? Do medíocre?". Com efeito, o economista brasileiro Eduardo Giannetti, em livro publicado mais ou menos à mesma época, relaciona as opiniões de alguns desses grandes moralistas, justamente para contrapô-las ao protesto nietzschiano.

A citação de Kant nos basta: "A excelência das criaturas pensantes, sua rapidez de apreensão, a clareza e vivacidade dos seus conceitos, e, em suma, toda a extensão de sua perfeição, torna-se mais alta e mais completa na proporção direta da distância do seu lugar de moradia em relação ao sol".

O nome de "tropicalismo", que rejeitei a princípio por considerar restritivo, hoje me parece adequado como nenhum outro o seria. Justamente por eu ter preferido enfatizar em primeiro lugar nossa aceitação do repertório do pop internacional - como oposição de choque ao nacionalismo -, o apelido hoje me soa como uma revelação involuntária da essência do movimento. Sua própria construção - por jornalistas ingênuos a partir de uma sugestão de Luís Carlos Barreto por causa da obra de Oiticica - tem a marca do acaso significativo, do acercamento inconsciente a uma verdade. Uma responsabilidade pelo destino do homem tropical, um dínamo escondido que desencadeasse uma resposta histórica para uma pergunta semelhante à de Nietzsche -

eis a motivação íntima do que se chamou de tropicalismo em música popular brasileira. Não se trata aqui de atribuir intenções grandiosas a gestos banais: um grupo de garotos fazendo música de divertimento decide por fim reivindicar um sentido maior para o desenrolar de suas carreiras. Creio antes que tal sentido se impõe a despeito do que há de pequeno nessas carreiras. E termina até por se alimentar de seus aspectos mais mesquinhos. Sem necessariamente enaltecê-los. Menos do que uma visão mística da História, eu gostaria que estas palavras fossem tomadas como um esforço de lucidez diante do que se apresenta como a matéria mesma da nossa história sendo vivida.

Isso tem como lastro o som real produzido por João Gilberto. João assume a instância música popular como determinante de nossa verdade dada e criável. Creio mesmo que eu teria agido mais responsavelmente se tivesse escrito, em vez destas memórias reflexivas, o livro que por tanto tempo sonhei escrever sobre ele. Nunca desisti de todo de fazê-lo. Mas acontece que tal projeto apresenta o duplo risco de, diferentemente deste aqui, substituir-se à minha música e de, afinal, não agradar ao próprio João. Que minha música canhestra e errática seja por enquanto o livro que posso escrever sobre ele - é assim que ele a ouve - (e que este livro aqui seja uma extensão de seu caráter algo disforme), pois ela, sem encantá-lo (se bem que sua gravação de "Menino do Rio" me leve a duvidar), tampouco o aborrece com análises e interpretações de seu mistério tão genialmente protegido até (ou talvez sobretudo) dos que querem mistificá-lo. Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira - da sua desumana e deselegante estratificação

-, como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. Por meu intermédio, o tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João.

Nos anos 50, uma marchinha de Carnaval carioca ridicularizava as fãs de cantores de rádio nos seguintes termos:

> *Ela é fã da Emilinha*
> *Não sai do César de Alencar*
> *Grita o nome do Cauby*
> *E, depois de desmaiar,*
> *Pega a Revista do Rádio e começa a se abanar.*
> *Uma foto aqui, uma foto ali*
> *O dia inteirinho ela não faz nada*
> *Enquanto isso em minha casa*
> *Eu não arranjo uma empregada.*

A canção foi um grande sucesso. Eu, que, aos treze anos freqüentava os auditórios da Rádio Nacional do Rio de Janeiro onde Emilinha e Cauby se apresentavam no Programa César de Alencar-, ria da sátira sem me sentir ofendido: supunha -me acima dos outros freqüentadores, mas mesmo assim não achava que eles tivessem muito do que se envergonhar. Eram pessoas ingênuas e um tanto inautênticas em seus arroubos, mas amavam o que a mim mesmo parecia amável.

Essa platéia se compunha principalmente de mulheres de classe baixa - e o autor da marchinha sugeria que seu lugar era na cozinha. O ator e diretor de rádio-teatro Floriano Faissal tinha cunhado um apelido para essas entusiastas: "macacas de auditório". A expressão pegou com uma rapidez fulminante. Como havia um grande

número de negras e mulatas entre as fãs - onde quer que se reúna gente pobre no Brasil o percentual de pretos e escuros sobe - e é conhecida a aproximação que se tenta fazer entre o negro e o macaco, a piada trazia implícita uma conotação racista. No entanto, já em 67, ouvi muitas senhoras e garotas distintas da burguesia paulistana "branca" confessarem - com orgulho - que eram minhas "macacas". A palavra macaca tinha substituído a palavra fã, como veio a ser substituída, nos anos 70, pela palavra tiete(de origem obscura: aparentemente nasceu de uma brincadeira do grupo vocal feminino As Frenéticas, a partir da palavra tia). A bossa nova situa-se cronologicamente entre o período em que a expressão "macacas de auditório" foi lançada (e também aquela marchinha) e o surgimento do tropicalismo. Opondo-se à vulgaridade comercial de grande parte do olimpo da Rádio Nacional, havia todo um esforço de criar e consumir uma música respeitável. A bossa nova foi a culminância desse esforço – mas foi também a superação da ansiedade que o exigia: ela realizava uma estilização mais exigente e, ao mesmo tempo, valorizava o passado, conscientizando-nos da grandeza da nossa tradição. O tropicalismo procurava ouvir a bossa nova com os ouvidos de quem tinha freqüentado os programas de auditório entre as macacas. Ou melhor: com a capacidade de reconhecer em João Gilberto um ouvido que dava conta da realidade delas. As sutilezas da questão social (e racial) brasileira - tão bem ilustrada pela história das fãs iletradas que foram chamadas de macacas e viram o apelido que ganharam ser assumido com carinho pelas elites da década seguinte -, essas sutilezas foram entendidas pelo gênio de João Gilberto. E é isso que reconheço quando, no lindo texto de Tomjobim para a contracapa do primeiro lp de João, se lê: "Ele não subestima a sensibilidade popular".

Não se trata aqui do populismo, substituidor da aventura estética pela adulação dos desvalidos e barateador das linguagens, mas da coragem de enfrentar a complexidade da dança das formas na história da sociedade. Este livro, por exemplo, eu creio que o escrevi por causa de Nova Iorque. É uma cidade curiosa. Muitos residentes dizem que ela não tem nada a ver com os Estados Unidos, que é uma cidade do mundo, mais distante das cidades americanas típicas do que de outra grande cidade de qualquer lugar. Mas o fato é que todos sabem que só os Estados Unidos produziriam uma cidade como ela. No inicio dos anos 80 fui pela primeira vez a Nova Iorque. Senti-me surpreendentemente à vontade, como nunca tinha me sentido na Inglaterra ou mesmo na Europa continental, ainda que itálica ou ibérica. Logo entendi por quê: estava - como no Rio ou em São Paulo, em Salvador ou em Santo Amaro - em território americano. É complexamente estimulante, para quem se sabe, enquanto ocidental, profundamente sul-europeu católico, sentir-se à vontade na capital saxã do Império Mundial. Uma palavra indígena nomeia a ilha em que se erguem os desfiladeiros de arranha-céus, os quais não transcendem a vulgaridade apenas por se apresentar - como notou Lévi-Strauss - antes como acidentes geográficos do que como arquitetura, mas também por elevar-se à condição de obras humanas atemporais: ao vê-los, vivenciamos ao mesmo tempo a força de sua lenda, como se eles já tivessem sido destruídos há muitos séculos. A palavra Manhattan, que encontrei no espantoso "Inferno de Wall Street", do poeta romântico brasileiro Sousa Andrade, tomada, por força da métrica e da rima, pelo que ela soaria se a lêssemos à portuguesa - Manhatã-, volta, com essa aparência de palavra tupi, à minha mente sempre que ando por esses desfiladeiros pontilhados de portais dourados. Manhatã, Manhatã, cantarolo com carinho e sorrio em face do entendimento

imediato que posso ter da aventura norte-americana, de sua realidade fatalmente mestiça. (Não, não menos do que no Brasil: ao contrário desses brasilianistas que querem nos mostrar que o Brasil cultiva um racismo hipócrita e portanto mais nocivo do que o racismo aberto e um dia institucionalizado que os Estados Unidos experimentaram, eu - além de preferir que um racista seja, no mínimo, constrangido a fingir que não o é - penso que a confusão racial brasileira revela uma miscigenação profunda que ocorre inevitavelmente também entre os norte-americanos a despeito de eles fingirem - com suas leis racistas e com suas leis de compensação antiracista - que ela ali não se dá.) A cidade de Nova Iorque, sendo a capital do mundo e, ao mesmo tempo, sendo-me assim tão necessariamente íntima, convenceu-me da existência do mundo exterior (até a minha geração, os brasileiros, moradores de um litoral afastado das fronteiras de um país gigante, não pensavam nos estrangeiros como uma realidade concreta) e me desinibiu para trocar algumas palavras com os habitantes desse mundo. Ela me dá também uma espécie de intimidade com a História- , a monumentalidade aliada à sem-cerimônia produzem naturalidade em face do tempo e da minha capacidade de fazer marcas no tempo. Nova Iorque é o esplendor do Império Americano e também a seta com que ele aponta para um futuro que só o reafirmará superando-o.

Quando, pouco depois da primeira visita, fui ali a trabalho, encontrei à minha espera no aeroporto jfk um americano óbvio a quem tentei dirigir-me falando inglês mas logo ele me respondeu em português perfeitamente pernambucano: era Arto Lindsay, guitarrista atonal e figura histórica na cena musical do Sul da ilha de Manhattan. Ele tinha passado parte da infância e da adolescência no Nordeste brasileiro e a música dos

tropicalistas tinha sido muito importante em sua formação. Declarou-se star struck em minha presença - e eu considerei isso um modo de ele, embora sinceramente emocionado por travar conhecimento com alguém que o impressionara na adolescência, demonstrar (não sem uma ponta de humor) carinho independente por um artista do mundo subdesenvolvido. Nasceu uma amizade.

O show - no Public Theater - foi um desastre para mim. Eu vinha de volta de uma turnê européia que se estendera até Israel e imaginava que em Nova Iorque (para onde Guilherme me levava obedecendo a um seu antigo desejo) trabalharíamos em condições técnicas tão boas quanto as daqueles lugares - ou pelo menos quanto as brasileiras.

Os americanos são muito afáveis. Mas descobri que, pelo menos em Nova Iorque, se você não é uma estrela em nível norte-americano, você não tem muitas chances de contar sequer com equipamentos razoáveis de luz e som. Nada comparável ao que lhe oferecem em Paris, Bruxelas ou Buenos Aires. Carinho não faltava: soube depois que Peter Schere, o parceiro de Arto no grupo Ambitious Lovers, é que operara o som. As negociações de Guilherme se deram através de Fabiano Canosa, amigo brasileiro, então programador do cineclube do Public. E Nancy Weiss, responsável pelo evento, foi dulcíssima. Mas o show, que fora programado para as dez horas, só começou depois da meia-noite porque havia uma apresentação de Orgasmo Adulto escapes from the Zoo que se prolongou indefinidamente. Lembro revoltado que Tomjobim - que estava na cidade e quis ir me ver - esperou duas horas pelo início do espetáculo. (Logo ele que costumava dizer que cobraria 1 milhão de dólares para fazer um show e 2 milhões para assistir a um!)

Tínhamos lançado o disco Uns e viajávamos com o show correspondente. Eu sempre excursionava com o mesmíssimo show que fazia no Brasil. Entramos no palco do Public Theater para apresentar nosso subpop através de amplificadores pífios sob poucas lâmpadas. O Uns que mostramos ali era para nós um centésimo daquilo que sabíamos que ele era - e nunca achamos, embora o amássemos, que ele fosse muito grande coisa. Mas parece que se está acostumado a isso em Nova Iorque, pois embora o público tivesse me parecido frio durante a apresentação - e eu tivesse chorado de vergonha nos dias que se seguiram -, lemos elogios nos jornais e eu fui procurado por Bob Hurvitz, do selo Nonesuch, que se dizia encantado com o que vira e ouvira. Hurvitz foi quem, mais tarde, me fez gravar um disco em duas tardes - um disco que saiu bonito - e, depois ainda, animou-nos, a mim e aos Ambitious Lovers Arto e Peter, a fazer o álbum Estrangeiro. Isso me pôs em contato com instrumentistas, escritores, gente do mundo das artes de Nova Iorque.

Creio que foi em 86 que lancei, numa tumultuada sessão no festival de cinema do Rio, o filme O cinema falado-o primeiro e, até agora, único longa-metragem que dirigi. Para esse mesmo festival, David Byrne trouxera seu True stories. Assim, foi por causa do cinema que se deu esse encontro tão cheio de conseqüências sutilmente decisivas para mim e para nossa música. David tinha chegado ao Brasil com certa antecedência, acompanhado de sua mulher Bonnie, e os dois tinham ido por conta própria à Bahia antes de desembarcar no Rio de Janeiro. Eles chegaram de lá entusiasmados com o que ouviam no rádio. Pelas descrições que me davam, não me era possível decidir se eles tinham ouvido forró ou a nova música de Carnaval de Salvador que os jornalistas apelidaram (algo maldosamente, mas com

involuntária graça) de "axé music". Possivelmente eles tinham ouvido ambos os gêneros e algo mais. O que me fascinava era o crescente interesse de David num tipo de produção musical que jamais atraíra (ou atrairia) os músicos do jazz-fusion ou do rock sofisticado que nos visitavam. O resultado - que eu já adivinhava - foi que em breve ele estaria às voltas com a produção dos tropicalistas. A primeira coletânea que ele lançou de pop brasileiro enfatizava a liberdade e a inventividade dos sons de nossas gravações dos anos 70 - e isso era como uma notícia diferente sobre o Brasil. E, embora ele me tenha mostrado uma fita com suas escolhas e me pedido opinião, eu me neguei a dar palpite pois acreditava que a pureza de sua primeira impressão é que daria caráter ao disco. A única observação que não pude reprimir foi a de que a ausência de Paulinho da Viola me parecia inexplicável e inaceitável. Mas David não mexeu nisso. Algo mais importante, no entanto, estava por acontecer.

É que David, tendo comprado uma quantidade de discos de e sobre samba, levou no bolo um álbum de tom Zé - Estudando o samba - que o surpreendeu e apaixonou. A apresentação que ele fez de tom Zé, primeiro numa coletânea lindamente editada, depois numa produção com inéditos, foi a confirmação e o aprofundamento da originalidade e pertinência de sua visão de nossa música moderna. tom Zé estava esquecido no Brasil. E os discos de caráter experimental dos anos 70 eram em geral considerados datados e fora de moda. A atenção de Byrne mexeu com a imprensa brasileira, com a vida de tom Zé, conosco. E abriu uma nova faixa de diálogo internacional para a nossa música.

A mpb pós-bossa nova tinha chegado com presteza e intensidade ao mundo exterior na pessoa de Milton Nascimento. Jorge Ben (via Sérgio Mendes) e Gil também

já tinham deixado sua marca. Edu, Elis, Dori Caymmi - além dos casos de emigração musical de Airto e Flora Purim - se tornaram figuras respeitadas. Egberto Gísmonti e Hermeto Paschoal são mestres reconhecidos em toda parte. E Naná Vasconcelos leva gente de todas as nacionalidades a se sentir diante de um gênio. Depois disso, figuras como Djavan e Ivan Lins chamaram a atenção de colegas do primeiro time em escala mundial. Mas o que se instaurou a partir do momento em que David Byrne abriu uma coletânea com Bethânia e Gal cantando "Sonho meu" de d. Ivone Lara e culminou com os discos de tom Zé é algo que diz mais de perto respeito às questões levantadas neste livro.

Sempre que vou a Nova Iorque - o que acontece pouco - procuro-o e, embora nos vejamos sempre com brevidade, pois nunca me demoro na cidade, nossas conversas me dão estímulo e prazer.

Um dia chegou à casa noturna nova-iorquina Ballroom, onde eu fazia uma série de apresentações, um fax para mim remetido pelo New York Times. Queriam um artigo sobre Carmen Miranda. A idéia era ter um texto escrito por algum brasileiro ligado à música popular. Alguém na redação confirmou que o possível autor sugerido por um editor brasileiro e por um agente de escritores americano consultados pelo Arts&Leisure eu (que tinha sido, segundo soube depois, lembrado quando se constatou a inviabilidade da primeira escolha. Chico Buarque) - valeria de fato uma tentativa. Além do show no Ballroom. eu estava gravando o que faltava (e iniciando a mixagem) do álbum Circulado, de modo que não via como encontrar tempo e energia para escrever o tal ensaio. Mas terminei fazendo-o. Entre uma sessão e outra, nas próprias esperas de estúdio, sempre prolongadas, nas horas roubadas ao sono difícil, escrevi

um texto sincero sobre Carmen. Nele eu punha a figura da pequenina cantora, que é a parte mais conhecida do Brasil no mundo, na perspectiva do movimento tropicalista - e este na perspectiva da mpb. Havia muitos nomes de colegas - muitos deles obscuros para um leitor norte-americano - e meu fraseado era demasiado barroco, de modo que tive muitas e longas conversas com a editora, negociando palavras, referências, ordem de parágrafos. O que me deu mais trabalho do que escrever propriamente, mas a mulher com quem eu falava (sempre pelo telefone) era tão interessante - soava tanto como o que gosto em senhoras refinadas de Nova Iorque - que isso foi também mais prazeroso do que a escrita. E o texto final saiu mais fiel ao meu primeiro impulso do que eu e essa editora teríamos acreditado ser possível.

Por causa do que se sugeria no artigo a respeito do tropicalismo - e por causa do tom com que isso era feito - um editor de Nova Iorque achou que ali se insinuava um livro. Escreveu-me nesse sentido. Fiquei surpreso e grato, mas respondi-lhe que não tinha intenção de escrever livros, e que já tinha recusado insistentes ofertas para fazer isso no Brasil. Mas topei encontrá-lo e terminei capitulando. A bem dizer, tomei a coisa como uma responsabilidade que eu não tinha o direito de evitar. Meu tradicional respeito pelo acaso que desenha o destino me fez aceitar a tarefa. Afinal, do nada saíra o convite para escrever para o NYT, e isso levara um editor nova-iorquino a me encomendar um livro. Talvez fosse uma oportunidade de valorizar e situar a experiência da música popular brasileira em termos mundiais. Quando me dei conta de que aceitara a tarefa, vi logo que, para mim intimamente, se tratava também de um pretexto para escrever e até para ler mais. Era um convite para eu realizar o sonho de me aproximar dos livros, diante dos

quais sempre me senti intimidado. Comecei então, com um entusiasmo que agora já me foge, a compor este aqui, de cuja feitura não pensei nem uma vez em desistir desde que tomei a decisão de fazê-lo mas que nunca entendi a quem poderia interessar - nem mesmo se sua publicação poderia de fato se tornar útil para mim e para as coisas que me são caras. Sem decidir sobre nenhum desses itens, eu o completei e - como diria Gertrude Stein na pele de Alice B. Toklas - aqui está.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abujamra, Antônio, 331 Alakêtu, Olga do, 336

Albuquerque, Moacir, 457, 461-2, 486

Albuquerque, Perinho, 457, 486, 495 Alencar, César de, 503

Alencar, José de, 187, 257-8 Alfjohnny, 36-7, 265,462 Allen, Woody, 495

Allende, Salvador, 313 Almeida, Aracy de, 269 Almodóvar, Pedro, 429 Althusser, Louis, 446

Álvares Cabral, Pedro, 13, 17 Alvarez Lima, Marisa, 217, 233, 416-7 Alves, Ataulfo, 62, 174

Alves, Francisco, 265-9, 389-90

Alves, Lúcio, 36-7, 265-6, 485 Amaral, Ricardo, 304, 307, 397-8 Amaral, Tarsila do, 241 Ambitious Lovers, 506-7

Ana (mulher de Torquato Neto), 137, 193 Andrade, Leny, 36, 124

Andrade, Mário de, 155, 241, 259

Andrade, Oswald de, 155, 210, 213, 241-2, 244-9, 251, 256-61, 272, 296, 384, 450, 454

Andreas-Salomé, Lou, 474 Andrews, Julie, 476 Ângela Maria, 38 Antenor (padre), 334

Antoine (cantor francês), 305 Antônio Cândido, 247, 257

Antônio Cícero, 340, 442, 446-9, 476, 498, 501 Antônio Maria, 38, 79, 137

Antonioni, Michelangelo, 64 Antunes, Arnaldo, 240, 292, 489 Arap, Fauzi, 456

Araújo, Emanuel, 56

Araújo, Guilherme, 118-9, 126-33, 139, 145, 157, 168, 173, 180, 188, 193, 200, 209, 213-4, 216, 231, 280, 282, 297-9, 304, 319, 330, 343-4, 420, 422, 432, 449, 458, 506

Arendt, Hannah, 286

Arnaut, Daniel, 223

Arnou, Françoise, 31 Arraes, Guel, 449

Arraes, José Almino, 449-51

Arraes, Miguel. 64, 131, 420, 449, 451,453

Arraes Gervaiseau, Violeta, 420, 446, 449, 453, 457, 461 Assis Valente, 36, 343

Azevedo, João Augusto, 68, 90, 242 Babo, Lamartine, 83, 243

Baby Consuelo, 416 Bach, 70, 228

Baker, Chet, 47, 65, 68-9 Balzac, Honoré de, 33

Banda de Pífanos de Caruaru, 73, 131 Bandeira, Antônio, 91

Bandeira, Manuel, 213, 339 Bardot, Brigitte, 32, 171, 187, 284

Barembein, Manuel, 180, 182, 188, 207 Barreto, Layrton, 396

Barreto, Luís Carlos, 17, 188, 501 Barros, Fernando, 90, 482 Barros, Théo de, 281

Barroso, Ary, 36, 38, 83, 269 Bartók, Bela, 236

Bastos, Othon, 68 Bastos, Ronaldo, 446 Batista, Wilson, 36

BeatBoys, 168, 170-1, 173, 189, 299

Beatles, The, 45, 131, 132 -3, 141, 168-71,174,180, 209, 238, 247, 256, 263, 270-2, 290, 299, 381, 402, 438, 440, 478

Beauvoir, Simone de, 260, 333, 474 Beethoven, 60

Belina (ex-mulher de Gilberto Gil), 179 Bello de Carvalho, Hermínio, 164 Belmondo, Jean-Paul, 32

Ben, Jorge (Benjor, Jorge) Benjor, Jorge, 45, 47, 196-9, 233, 263, 270, 273, 289-90, 305. 331, 342, 417, 487-8, 508

Bennett, Tony, 46

Bense, Max, 236 Bergier, Jacques, 93 Bergman, Ingmar, 102 Bergman, Ingrid, 33 Berio, Luciano, 238-9 Berkeley, Busby, 333

Bernardete (Baby Consuelo) Berry, Chuck, 41, 47 Beta (Maria Bethânia)

Beto (Gil, Gilberto)

Bichos, Os (ex-Beat Boys), 299

Big Brother and the Holding Company, 270 Bill Haley e seus Cometas, 41, 47

Bira, Pedro, 416

Bishop, Elizabeth, 15-6, 249, 252 Blanco, Billy, 174

Bo Bardi, Lina, 59

Boal, Augusto, 75-6, 81-2, 84-5, 87-9,156, 217, 224, 241-2, 2456, 450, 495 Bob Nelson, 30

Bolão (A Outra Banda da Terra), 495 Bolkan, Florinda, 458-9

Boni, Regina, 299

Bonnie (mulher de David Byrne), 507 Bonvicino, Regis, 483

Borba, Emilinha, 209, 503

Borges, Jorge Luis, 266, 424, 437, 450 Boscojoão, 292,439

Bôscoli, Ronaldo, 36, 159-60 Boulez, Pierre, 212, 238-9 Bowie, David, 479, 495 Braga, Rubem, 137

Braguinha (João de Barro), 464 Brahms, 60, 237

Brandão. Arnaldo, 495 Brandão, Yulo, 217 Brando, Marlon, 150, 190

Brecht, Bertolt, 59-60, 82, 101, 244, 462

Bressane, Júlio, 226, 428-31, 470, 496 Brett, Guy, 426

Brizola, Leonel, 63, 313 Brown, Carlinhos, 50, 240

Brown, James, 168, 263, 270, 331 Bmbeck, David, 69

Buarque, Chico, 79, 83, 132-3, 138-41, 158-9, 161, 173 -6, 1789, 186, 223, 230-5, 244, 254, 271, 274, 282, 296, 319, 329, 351, 384, 464, 487, 509 Bubu, 41, 68

Bunuel, Luis, 101, 104, 297, 342 Byrne, David, 5, 507-8

Cabral de Melo Neto, João, 7, 135, 14 í. 212, 218, 260, 272, 339, 484, 491 Cabrera Infante, Guillermo, 423-4

Caetano, Marcelo, 420 Cage, John, 60, 192, 221, 237-9

Caldas, Sílvio, 38, 227-8, 265-6, 269, 295 Calheiros, Augusto, 269-70

Callado, Antônio, 374 Calligaris, Contardo, 248-51 Camões, Luís de, 165, 500 Campeio, Cely, 45 Campeio, Tony, 45 Campos, Álvaro de, 339

Campos, Augusto de, 135, 176, 208-30, 233, 236-9, 246, 260-1, 272, 281, 303, 395, 483, 487-90

Campos, Haroldo de, 135, 211-3, 217-21, 225, 228, 238, 246-7, 423 Campos, Roberto, 313

Camus, Albert, 59, 365

Camus, Mareei, 252-3

Canosa, Fabiano, 506

Cantuária, Vinícius, 495 Caó (deputado do pdt), 312 Capiba, 54

Capinan, José Carlos. 131-2, 1346, 140, 142-3, 145, 147, 182, 211, 218, 220, 275, 295-6, 457, 464

Cara de Cavalo, 306, 396 Cardinale, Claudia, 32, 171 Cardoso, Elisete, 80, 158 Cardoso, Ivan, 143 Cariocas, Os, 36

Carlinhos (irmão de Pepeu Gomes), 414 Carmen (mulher de Haroldo de Campos), 220 Carol, Martine, 31

Carré, Silvina, 5 Carroll, Lewis, 225, 272 Cartola, 39

Carvalho, Ana Amélia de (Anamelinha), 482-3 Cassiano Ricardo, 216, 241

Castelo Branco, Humberto de Alencar, 128,177, 313-4, 316 Castro Alves, Antônio de, 220, 257, 339, 465

Castro, Auto de, 236, 311 Castro, Breno de, 236 Castro, Fidel, 316, 424 Castro, Ruy, 287

Castro, Sônia. 6l, 91, 276

Cavalcanti, Alberto, 99

Cavalcanti, Flávio, 206 Cavalcanti, Péricles, 321, 423-4, 444

Caymmi, Dori, 125, 132, 156, 1812, 230, 305, 439, 508

Caymmi, Dorival, 36, 38, 62, 83, 85-6, 123, 125, 174, 179, 1812, 214, 222-4, 305, 335, 462

Caymmi, Nana, 162, 179

Celestino, Vicente, 293-5

Cesário Alvim, Tereza, 137 Chacon, Alex, 94-5, 102, 208, 219

Chacrinha (Abelardo Barbosa), 114, 130, 141, 166-7, 193, 244, 453 Charisse, Cyd, 30

Charles, Ray, 54, 68-70, 89, 486 Chaves, Jucá, 331

Chico Anysio, 454

Cid (filho de Augusto de Campos), 220 Cipó (maestro), 156

Clara (irmã de Caetano Veloso), 55, 340, 396 Clark, Lygia, 51, 70, 91, 426

Claudel, Paut, 58

Cláudia (irmã de Dedé), 455 Claudina (mãe de Gilberto Gil), 290 Cocteau, Jean, 239

Coelho, Lena, 61, 276

Collor de Melo, Fernando, 415 Colombo, Cristóvão, 13 Comte, Auguste, 414 Coppola, Francis Ford, 259 Coquejo, Carlos, 68

Corisco, 186

Correia, Djalma, 47, 145, 276 Cortes, Araci, 87

Costa, Armando, 75

Costa, Carmen, 38

Costa e Silva, Artur da, 128, 316, 452 Costa e Silva, Yolanda, 317

Costa, Gal, 47, 68, 74, 78, 85, 12531, 133, 145 -6, 148, 156, 272, 275, 279-80, 284, 291, 295, 311, 329-31, 342, 456, 459, 470, 508

Costa, Mônica, 482-3 Costa, Pedro, 482 Costa, Tony, 483

Coutinho, Carlos Nelson, 245 Cozzela, Damiano, 185 Crosby, Bing, 265-7

cummings, e. e., 213, 218-9, 272, 437 Cunha, Euclides da, 101

Curtis, Tony, 150 Dada, 186

Dale, Lennie, 124, 162-4, 204, 304 Danduran, John, 301

Dante Alighieri, 229

Dario, Franklin, 121, 170, 174 Darling, Brian, 446-7 Dasinho, 31, 41, 68

Dávila, Roberto, 34 Davis, Bette, 30 Davis, Miles, 47, 68 De Sica, Vittorio, 60 Dean, James, 47 Debussy, Claude, 224

Dedé (ex-mulher de Caetano Veloso), 89-90, 94-5, 102, 1134, 119, 126-7, 129, 140, 146, 193-6, 200-1, 205, 217, 220, 232, 299, 303, 311-3, 317, 321,

323-5, 327-8, 347-50, 353, 35960, 376-8, 382, 391-4, 396, 398, 405, 414 -6, 418, 444, 446, 449, 452-5,458-9,461,465-6,468, 477, 480, 482, 488, 496 Degas, Edgar, 59, 90

Deleuze, Gilles, 69, 240, 409

Delfim Netto, Antônio, 469 Delon, Alain, 32 Descartes, René, 448

Di Maggio, 154

Dias, Antônio, 273, 275, 306

Dias Baptista, Arnaldo, 171-2, 291

Dias Baptista, Sérgio, 171-2, 291 Dias, Rosa Maria, 321, 424 Dibell, Julian, 40-1,46

Diegues, Caca, 220, 259, 428-9 Dirceu (baterista), 185-6 Djavan, 92, 439, 508

Dodô e Osmar, 463-4

Domingas (então noiva de Jorge Ben), 198 Donato, João, 36

Donovan, 458-9 Doors, The, 171, 263 Dors, Diana, 284 Dostoiévski, Fiodor, 225 Douglas, Ann, 294, 497

Drummond de Andrade, Carlos, 113, 136-7, 339 Duarte, Anselmo, 100

Duarte, Rogério, 106-14, 117-8, 120, 126-7, 129-31, 137,145-7, 150, 153-5, 157, 186, 189,198, 202, 208-9, 215, 217, 219, 241, 256, 260, 273-5, 331, 352, 418, 426, 456, 460, 471-2, 483

Duchamp, Mareei, 229

Duprat, Rogério, 171, 180, 183, 185, 220, 272-3, 279-80, 282, 290-1, 294-5, 299, 417, 487-8, 490

Duran, Dolores, 67, 103

Dylan, Bob, 34,70, 214, 271-2,440 Farth, Wind & Fire, 495

Edite (irmã de Nicinha), 335-6 Edson Luís, 317

Eichbauer, Hélio, 243 Eisenstein, Sergei, 70, 101 Eliade, Mircea, 93

Elis Regina, 74, 85, 122-4, 158-63, 174, 179, 183-4, 187, 256, 329, 508 Emerson, Lake and Palmer, 291 Erasmo Carlos, 45-8, 129, 197, 209-10, 459 Experience, 299

Faissal, Floriano, 503

Faissal, Roberto, 295 Faria, Paulo, 276 Faria, Rena, 276

Famey, Dick, 36-7, 265-6 Faro, Fernando, 331 Felix, Maria, 31

Fellini, Federico, 31-2, 64, 104 Fenelon (padre), 334 Fenollosa, 438

Fernandes, Millôr, 204, 469

Ferreira Gullar, José Ribamar, 75, 181, 215, 373-4 Figueiredo, Abelardo, 168

Filhos de Gandhi, 289 Fitzgerald, Ella, 47, 68, 124 Fitzgerald, Francis Scott, 437 Fonseca, Rubem, 7 F

ortuna, Perfeito, 372, 376, 382

Francis, Paulo, 137, 147, 313, 374, 469, 482 Francisco Carlos, 209

Franco, Walter, 487, 489, 496 Fred, 4l6

Freire, Paulo, 63, 308-9, 450 Freitas, Érico de, 60 Frenéticas, As, 503

Freud, Sigmund, 93, 300, 401, 476, 483 Freyre, Gilberto, 17, 192

Fróes, Perna, 145

Fukuyama, 498 Furtado, Celso, 50

Gabus Mendes, Cassiano, 331 Gal, Francis, 128

Galhardo, Carlos, 269 Galvão, 416

Gandhi, Indira, 317

Garcia Lorca, Federico, 70, 85, 113, 339 Gardel, Carlos, 264

Gardner, Ava, 33, 395

Garland, Judy, 68-9

Gellner, Ernest, 499 Gerchman, Rubens, 274-5, 306 Gershwin, George, 60, 222 Gervaiseau, Pierre, 420 Giannetti, Eduardo, 501

Gil, Gilberto, 47-8, 68, 80, 85, 92, 94, 122, 124, 126, 129-33, 137, 141, 145-50. 155, 158-9, 161-3, 165-71, 174, 179-81, 183, 185, 189, 193, 196-7, 199, 204-5, 216-7, 220, 223, 229-30, 232-4, 248* 256, 260, 269, 272-6, 2789, 281-91, 294-6, 298-9, 302-5, 308, 310-1, 317, 319, 321-3, 329-31, 341, 343, 348-52, 354, 358, 363-4, 366, 370-1, 373-6, 385-6, 395, 401, 405-9, 413-9, 422, 425, 429, 431-2, 439, 4445, 449, 464, 467-8, 496, 508

Gil Moreira, José (pai de Gilberto Gil), 193, 287-8, 290

Ginsberg. Allan, 108 Gismonti, Egberto, 508 Giuffre, Jimmy, 47, 69 Gobineau, Joseph Arthur, 111

Godard, Jean-Luc, 64, 70, 112-3, 192, 202, 240, 253, 260, 272, 279, 466 Gomes, Carlos, 258

Gomes, Pepeu, 414 Gonçalves Dias, Antônio, 339 Gonçalves, Nelson, 38, 54 Gonzaga, Carlos, 45 Gonzaga, Luiz, 29, 255, 390, 456 Gonzaguinha, 454

Gorki, Máximo, 241 Goulart, João, 64, 312, 314 Gould, Leslie, 458-9 Gouveia de Bulhões, 313

Granda, Isabel (Chabuca), 306 Green Morton, Thomas, 400 Grünewald, José Lino, 228 Guarnieri, Gianfrancesco, 83, 182 Guattari, Félix, 409

Guerra, Ruy, 100

Guevara, Ernesto "Che'1, 150-1, 316, 343

Guimarães, Álvaro (Alvinho), 6l5, 93, 94, 111, 145, 416, 483 Guimarães, Arthur, 425, 442, 444

Guimarães, Maria Helena, 425,

442 Guimarães Rosa, João, 7, 70, 144, 151, 155, 260 Hayek, Friedrich A. von, 313

Hayworth, Rita, 30

Heidegger, Martin, 108, 113, 240, 444, 446, 460 Helena Ignez, 60, 428

Hemingway, Ernest, 438

Hendrix, Jimi, 247, 269-70, 272, 288, 290, 299, 302, 304-5, 332, 440 Hercília, 57

Hernández, Miguel, 135 Herzog, Werner, 259 Hilda (empregada), 347

Hilton (major), 388, 392, 394-5,

397-401, 406 Hime, Francis, 125, 132, 156, 230, 306 Hirszman, Leon, 483-4

Hitchcock, Alfred, 70

Hitler, Adolf, 16, 443 Hobsbawm, Eric, 292, 500 Hohagen, Sandino, 185, 189 Hõlderlin, 108, 301

Holiday, Billie, 47, 65,

68-9 Homero, 152-3

Hopper, Edward, 274

Houaiss, Antônio, 120 Huntington, Samuel P., 497-500 Hurvitz, Bob, 507

Huxley, Aldous, 325 Ilê Aiyê, 50, 289

Improta, Tomaz (A Outra Banda da Terra), 495 Incredible String Band, 440

Irene (irmã de Caetano Veloso), 55,394 Ives, Charles, 221-2

Jackson do Pandeiro, 29 Jackson, Mahalia, 204, 263 Jackson, Michael, 270 Jacobina, Nelson, 445

Jagger, Mick, 34-5, 70, 334, 414, 440, 479 Jairzinho, 428

Jakobson, August, 236

Jasmin (pintor e cenógrafo português), 425 Jesus, Clementina de, 39, 87, 164

João Gilberto, 18, 28, 35-7, 39-41, 46-7, 57, 62, 67-70, 78, 86, 89, 91, 95, 123-4, 143-4, 156, 1745, 181, 183, 191, 207-10, 218, 222-4, 226-8, 233, 249-50, 255, 258, 263-7, 281, 284-5, 294, 305, 328, 419, 439, 457, 459, 460, 485, 490-1, 502, 504

João vi, dom, 250

Jobim, torn, 36, 39, 60, 78, 117, 183, 187, 222, 227, 232-3, 277, 285, 429-30, 460, 464, 504, 506

Joplin, Janis, 269-70, 331

Jorginho (irmão de Pepeu Gomes), 414 Joyce, James, 70,108, 212, 272,437, 466 Jung, Carl Gustav, 93, 333

Jurado, Katy, 47

Kafka, Franz, 108

Kant, Emmanuel, 311, 501

Kapucinski, Ryszard, 498 Kardec, Allan, 414 Kazan, Elia, 259 Keaton, Buster, 424 Keeler, Paul, 426

Kelly, Gene, 30 Kerouac, Jack, 108

Khoury, Walter Hugo, 100, 142 Kilkerry, Pedro, 483

King Cole, Nat, 29, 69 Koellreutter. Hansjoachim, 60,175, 276 Kubrick. Stanley, 2l6

Lacan, Jacques, 477

Lacerda, Carlos, 312-4

Lancaster, Burt, 153 Lara, Ivone, 508

Lara Resende, Otto, 137

Larsh, Christopher, 481-2 Lavigne, Cristiana, 7 Lavigne, Paula, 496

Leão, Nara, 36, 70, 72-9, 86, 121, 123, 147, 158, 160-1, 179, 2745, 279, 281, 329

Led Zeppelin, 440 Lee Hooker, John, 263

Leejones, Rita, 171-2, 291-2

Lênin, Vladimir Ilitch Ulianov, dito, 401 Lennon.John, 34, 70, 170, 440

Leone, Sérgio, 259

Lévi-Strauss, Claude, 237, 448, 450, 504 Lichtenstein, Roy, 256

Lila (mulher de Décio Pignatari), 220 Lima, Jorge de, 394

Lima, Marina, 447-8 Limajr., Walter, 132,394 Liminha, 291

Lindsay, Arto, 239, 506-7 Linger, David, 433

Lins, Ivan, 454, 508

Lispector, Clarice, 7, 28, 66, 151, 260-2 Little Richard, 41, 47

Lobo, Edu, 80, 83, 92, 95,119,1223, 125, 130, 132-3, 138, 141, 174, 211, 223, 230, 233, 319, 464, 508

Lobo, Fernando, 38, 123 Loüobrigida, Gina, 32 Lona, Fernando, 145 Loren, Sophia, 32 Lowell, Robert, 253

Luís Artur (coronel), 408, 413

Luís César (companheiro de Caetano Veloso no ginásio), 319-20 Lukács, Georg, 245

Lutero, Martinho, 500

Luz, Alcivando, 47, 80, 145, 276-7

Lygia (mulher de Augusto de Campos), 215, 220

Lyra, Carlos, 36, 68, 123, 132, 158, 174, 233, 281, 285, 288 Mabe, Manabu, 90-1

Mabel (irmã de Caetano Veloso), 55, 71-2, 396 Macalé, Jards, 354, 457, 461

Mace, Ralph, 432, 434, 456-8, 461 Macedo Soares, Lota, 113, 118 Machado de Assis, Joaquim Maria, 258

Machado de Carvalho, Paulo, 122, 158-60, 180, 329-30

Machado, Duda, 63-5, 94, 110-2, 117, 136-7, 145-6, 149, 151-2, 216-7, 279, 321, 327, 483

Machado, Edson, 119, 124

Maciel, Luís Carlos, 427, 453-4, 469, 482 Madi, Tito, 103

Mãe Menininha do Gantois, 496

Mãe Mina (tia de Caetano Veloso), 27 Magalhães, Juracy, 52

Maia, Tim, 45, 47, 197 Maiakóvski, Vladimir, 212 Malévitch, Kazimir, 212 Malfatti, Anita, 241

Mallarmé, Stéphane, 212, 218-9 Malle, Louis, 187

Mancini, Henry, 476

Mangano, Silvana, 32 Mann, Heinrich, 84 Mann, Thomas, 84, 498 Mao Tsé- tung, 443 Marcelo (Beat Boys), 169 Marcondes, Geni, 175 Marcus Vinícius, 487 Marcuse, Herbert, 401, 443

Maria Bethânia, 41, 47, 54-81, 856,88-90,94, 106, 118-21, 123, 126, 128-30, 133, 138-40, 1458, 156, 161-3, 181, 193, 208, 219, 223, 241, 255, 263, 272-4, 276, 279, 298, 315, 340, 409, 428, 452-4, 456, 508

Maria Carpeaux, Otto, 16, 238 Maria Odete, 157, 208 Mariani, Clemente, 312 Marighella, Carlos, 342, 427

Marinetti, Filippo Tommaso, 229, 247 Marley, Bob, 289, 495

Marques, Carlos, 308, 319 Martim Gonçalves, Eros, 59, 242

Martinez Corrêa, José Celso, 83, 113, 241-6, 256, 295, 303, 3845, 491, 495 Martins, Herivelto, 38

Marx, Harpo, 166

Marx, Karl, 113, 300-1, 308, 311, 401, 443-4 Masina, Giulietta, 31

Mathis, Johnny, 69

Matisse, Henri, 90

Maurice (técnico de som), 46l Maurício (Beat Boys), 169

Mautner, Jorge, 245, 442-7, 449, 490-1 Maysa, 39-40, 103

McCartney, Paul, 170, 238-9, 440 McCullers, Carson, 66

Medaglia, Júlio, 171,185,189, 207, 213 Medalha, Marília, 87

Medalla, David, 426

Mediei, Emílio Garrastazu, 314, 452, 469 Meireles, Cecília, 339

Melville, Herman, 108

Mendes, Sérgio, 36, 508

Mendonça, Newton, 36 Menescal, Roberto, 36, 156, 305 Menezes, Monsueto, 486 Mesquita, Antônio, 396

Midani, André, 485

Milhito, Osmar, 119 Mille, Cecil B. de, 150 Miller, Sidney, 132

Minha Daia (tia de Caetano Veloso), 24, 30-1, 146 Minha Ju (tia de Caetano Veloso), 27-8

Miranda, Carmen, 184, 186, 2679, 455, 462, 479, 481, 509 Mirian (mulher de Cabrera Infante), 423

modern Jazz Quartet, 47

Mojica Marins, José (Zé do Caixão), 142-3 Moles, Abraham, 236

Molina, Rubens, 400

Mondrian, Piet, 70, 91, 212, 220, 229, 240, 426 Monet, Claude, 239

Monroe, Marilyn, 23, 30, 32-3, 52, 150, 154, 187, 284 Monteiro, Ciro, 36, 158, 222

Monteiro, Dóris, 38

Monteiro Lobato, José Bento, 170 519 Montenegro, Fernanda, 82-3

Moraes Moreira, 416

Moraes, Vinícius de, 72, 78, 122, 143, 174, 187, 222-3, 227, 252, 281, 288, 339

Moreau, Jeanne, 64 Moreira, Airto, 158, 508 Moreno, Tuti, 457, 461

Morin, Edgar, 112-4, 152-3, 167, 202, 209 Morse, Richard, 240

Mothers of Invention, 263 Motown, 168

Motta, Chico, 31, 41, 68 Motta, Nelson, 192

Mozart, Wolfgang Amadeus, 60, 113, 229 MPB4, 453-4

Muniz, Maria, 66 Musil, 108

Mutantes, Os, 113, 171, 180, 183, 189, 216-7, 272-3, 279, 282, 291-2, 295,

299-300, 302, 3045, 331, 342 Nandi, ítala, 243 Napoleão, 250

Nara (filha de Gilberto Gil), 308

Nascimento, Milton, 92, 223, 277, 290, 294, 419, 446, 485-6, 508 Nelson Cavaquinho, 39

Ney, Nora, 38

Nice (ex-mulher de Roberto Carlos), 424

Nicinha (irmã de Caetano Veloso), 32, 55, 58, 335, 353, 408-9 Niemeyer, Oscar, 218, 277

Nietzsche, Friedrich, 108, 142, 240, 442-4, 446, 483, 500-1 Nogueira Neto, Wanderlino, 241, 278, 328

Nogueira, Paulo, 305 Nono, Luigi, 238 Norma (amiga da irmã de Caetano Veloso), 340-1

Novis, Pedro, 70-1

Novis, Renato, 71

Novos Baianos, 183, 4l6, 470 Ogerman, Klaus, 40

Oiticica, Hélio, 17, 188, 217, 275, 278, 306-7, 396, 417,425-7, 501 Oliveira (tenente), 402

Oliveira Lima, Luís Tenório de, 7, 317-8 Olodum, 50, 289

Ono, Yoko, 440

Outra Banda da Terra, A, 495 Ovídio, 228

Palmer, Robert, 476 Pampanini, Silvana, 32 Paschoal, Hermeto, 508 Pasolini, Pier Paolo, 101, 259

Paula, José Agrippino de, 108-1, 113-4, 118, 120, 130, 137, 145, 148-9, 151-5, 157, 172, 181, 198, 202, 208-9, 216-7, 241, 245, 256, 263, 274-5, 291, 303, 306, 426, 471, 487-91

Paulinho da Viola, 87, 117, 118, 175, 233, 305, 331, 464, 508 Paulo (tenente), 398

Pedro Raimundo, 29 Peixoto, Cauby, 38, 503 Pele, 428

Pele (discotecário), 397-8 Penna, Hermano, 416 Pereira, Geraldo, 36, 174, 459 Pereira, Marco, 305

Pereira dos Santos, Nelson, 100, 484 Pernambuco (compositor), 38

Pessoa, Fernando, 113, 300-2, 332, 338-9, 415, 448, 466 Peticov, Antônio, 269, 271

Piaf, Edith, 68-9

Picasso, Pablo, 90, 238, 500

Picchia, Menotti dei, 241 Piero (decorador), 201-2

Pignatari, Décio, 43, 88, 112, 2113, 215-7, 219-21, 225, 227, 236, 238, 246, 279, 296, 442, 498

Pingarrilho, 190

Pinheiro (padre), 311, 334

Pinho, Roberto, 92-4, 145, 333, 337-8, 341, 349, 415, 420, 4667,483 Pink Floyd, 263, 322, 440

Pitanga, Antônio, 60 Piti, 85, 145 Pixinguinha, 38 Podestà, Rossana, 32 Pontes, Paulo, 75 Portela, Geraldo, 63, 284 Porter, Cole, 437

Pound, Ezra, 122, 212-3, 218, 223, 228, 236, 438 Powell, Baden, 36, 78, 305

Powels, Louis, 93 Prado, Paulo, 479, 481

Presley, Elvis, 23, 30, 33, 35, 40, 46-7, 51-2, 254, 300, 478 Prince, 270 Proust, Mareei, 69-70, 113, 240, 352

Purim, Flora, 508

Quinzinho (pai de Norma, amiga da irmã de Caetano Veloso), 341 Rabelo, Raphael, 305

Ramos, Graciliano, 134, 151, 483-4 Ramos Tinhorão, José, 114, 209 Randal Juliano, 396, 399

Rangel, Flávio, 122, 137

Rato Grosso, Agnelo, 31

Raulzito e Os Panteras, 48, 168, 189 Reis, Dilermando, 305

Reis, Équio, 90

Reis, Mário, 38, 226, 228 Reisner, Lou, 432-3, 439, 456 Renoir, Auguste, 59

Rey, Geraldo dei, 60 Ribeiro, Solano, 92, 122 Richard, Keith, 440 Rimbaud, Arthur, 228 Risério, Antônio, 16, 482-3

Roberto Carlos, 45-6, 70, 89, 1202,129-30,132-3,141,158,1623, 167-8, 183-4, 186, 193, 1967, 208-11, 256, 265,267, 273, 342, 381, 402, 424, 443, 459, 461 Rocha, Adamastor, 165

Rocha, Anecir, 106, 442

Rocha. Glauber, 59, 62, 99-101, 103-4, 106, 110, 142, 144, 1512, 154, 165, 189-91,215, 21820, 242, 244, 257-60, 281, 301, 306, 340, 423, 428-31, 442, 453-4, 469-70

Rocha, Hélio, 134 Rocha Brito, Brasil, 227 Rodrigues, Amália, 68-9

Rodrigues, Jair, 158, 161, 179 Rodrigues, Lupicínio, 213-4, 221, 460 Rodrigues, Nelson, 62, 137, 450, 474

Roland (filho de Augusto de Campos), 220 Rolling Stones, 45, 171, 256, 271-2, 439, 441 Romero, César, 268

Ronnie Von, 291, 329 Roosevelt, Franklin Delano, 315 Rorem, Ned, 440

Rosa, Noel, 38, 67, 74, 76, 79, 83, 174, 184, 187, 269 Rose, Axl, 479

Rossellini, Roberto, 60, 101

Rouanet, Sérgio Paulo, 415 Russell, Jane, 33

Russell, Ken, 268

Sá Carneiro, Mário de, 448 Sá, Wanda, 230, 306

Sabu (ator), 333

Salazar, Antônio de O., 420 Salgado, Laís, 276, 284, 313 Salgado, Plínio, 241

Salomão, Waly, 145-6, 216, 219, 317-8, 321, 328-9, 456, 483

Sandra (irmã de Dedé e ex-mulher de Gilberto Gil), 119, 232, 321, 323, 348, 414, 446

Santana, Roberto, 77, 284, 310, 418 Santos, Benil, 454

Santos, Cléber, 120 Santos, Edgar, 58, 276, 300 Sargentelli, 120

Sartre, Jean-Paul, 113, 167, 260, 333, 472 Satie, Erik, 224

Scelsi, Giacinto, 238 Schemberg, Mário, 152-3, 188 Schere, Peter, 506-7 Schlesinger Jr., Arthur, 499 Schònberg, 228

Schumann, 222

Schwarz, Roberto, 82, 450 Science, Chico, 240

Sebastião, dom, 300, 339, 415, 420, 466 Seixas, Raul, 45, 47-9, 51

Senna, Orlando, 67, 284

Senna, Virgildásio, 312

Sérgio Mendes & Brazil 66, 196

Sérgio Ricardo, 36,132-3, 159, 230 Seurat, Georges, 220

Severo, Marieta, 138, 141 Sganzerla, Rogério, 428-30, 470, 496 Shakespeare, William, 437-8

Silva, Abel, 117

Silva, Agostinho da, 93, 300, 338 Silva, Alberto, 63

Silva, Carlos Alberto, 63, 284

Silva, Orlando, 36, 38, 222, 226-8, 263-7, 294, 358 Silva, Sinval, 455

Silva, Walter (Pica-Pau), 124 Silveira, Ênio, 366, 368- 9, 374 Silveira, Walter da, 59, 64-5

Simonal, Wilson, 80, 124, 158- 9, 161, 163, 166 Sinatra, Frank, 29, 264-6, 437, 440

Smetak, Walter, 289 Smith, Patti, 178 Soares, Jô, 343, 349 Sontag, Susan, 259

Sousa, Áureo de, 457, 461 Sousândrade, 136, 211, 218, 284, 505 Souza, Paulo César de, 482-3 Spencer, Nilda, 72

Spielberg, Steven, 259 Stálin, Iosif, 444

Stein, Gertrude, 437, 510 Steinbeck, John, 394

Stendhal,- Henri Beyle, dito, 70, 476 Stockhausen, 212, 238-9, 270

Stockler, Maria Esther, 110, 113, 216,279,471,487 Stravinski, 228

Streisand, Barbra, 440

Sullivan, Andrew, 475, 478, 481-2 Sumida (preso político), 374 Sumidinha, 374, 378

Swift, Jonathan, 108, 152-3 Swoboda, 243

Tapajós (trio elétrico), 466 Tarantino, Quentin, 429 Taylor, Elizabeth, 33 Tchekhov, Anton, 244 Telles, Sylvia, 95, 121, 123 Thelonious Monk, 47, 65 Timbalada, 50 Tiranosaurus Rex, 440 Toklas, Alice B., 510

tom Zé, 47, 51, 85, 145, 196, 231, 275-9, 331. 342, 344, 496, 508 Tony (Beat Boys), 169

Toquinho, 138-41, 271, 305

Torquato Neto, 132, 134, 136-7, 141-7, 149, 162, 163, 216, 220, 231, 272, 295-6, 464, 470

Tostão, 428

Toulouse-Lautrec, Henri de, 90 Toyo (Beat Boys), 169 Travesso, Nilton, 139

Trenet, Charles, 266 Trueba, Fernando, 101 Truffaut, François, 108 Tudor, David, 60 Umehara, Takeshi, 499 Unamuno, Miguel de, 7 Updike, John, 253 Ustvólskaia, 238

Vale, João do, 39, 72 Valentino, Rodolfo, 163 Valle, Marcos, 223

Van Gogh, Vincent, 59, 90 Vandré, Geraldo, 158-9, 161-4, 230, 235, 280-2, 329, 351 Varèse, Edgar, 238-9

Vargas, Getúlio, 312, 443, 445 Vargas Llosa, Mario, 473-4 Vasconcellos, Marcos, 189-90, 192 Vasconcelos, Naná, 487-8,

508 Vaughan, Sarah, 47

Vaz de Caminha, Pero, 15, 185-6,

256 Velásquez, Diego Rodríguez de Silva y, 70, 202, 229

Velloso, Claudionor V. (Dona Cano, mãe de Caetano Veloso), 28, 55, 61. 81, 193, 283, 288, 290, 333, 396, 405, 409, 465, 476

Velloso, José T. (pai de Caetano Veloso), 25-8, 54-5, 61, 72, 81, 119, 194, 255, 290, 315, 320, 363, 396, 405, 409, 464-5, 476

Velloso, Roberto, 27, 55-8, 61, 315

Velloso, Rodrigo, 7, 55, 58, 63, 26l, 333, 353, 409 Veloso, Moreno (filho de Caetano Veloso), 482 Veloso, tom (filho de Caetano Veloso), 496 Veloso, Zeca (filho de Caetano Veloso), 496 Ventura, Zuenir, 233

Verdi, 257-8

Vespar, Geraldo, 305

Vianna Filho, Oduvaldo, 75, 246 Vicente, Gil, 284

Vila, Martinho da, 402, 419 Villa-Lobos, 113, 229, 241, 257-9

Volpi, Alfredo, 220 Wagner, Heinrich, 499 Wanderléa, 127

Warhol, Andy, 33, 70, 256

Washington, George, 500 Weather Report, 495

Webern, Anton von, 70, 212, 221, 237, 239 Weiss, Nancy, 506

Weissman, Sidney, 121 Welles, Orson, 190 Wertham, Frederic, 294 White, Edmund, 482 Who, The, 440 Widmer, Ernest, 313 Wilde, Oscar, 33 Wilker, José, 261 Williams, Esther, 333 Willie (Beat Boys), 169 Winwood, 440

Wisnik, José Miguel, 5 Wittgenstein, Ludwig, 236, 268 Wonder, Stevie, 270, 495 Yamamoto, alm. Isoroku, 14 Yes, 291

Zampari, Franco, 99

Zeca Pagodinho, 292

Zé Kéti, 39, 72, 77, 79

Zé Luís (A Outra Banda da Terra), 495 Zeffirelli, Franco, 458-9

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELO ESTÚDIO O.L.M. EM GARAMOND, TEVE

SEUS FILMES GERADOS PELO BUREAU 34 E FOI IMPRESSA PELA HAMBURG

GRÁFICA EDITORA EM OFF-SET SOBRE

PAPEL PÓIJÍN SOFT DA COMPANHIA SUZANO PARA A EDITORA

SCHWARCZ EM OUTUBRO DE 1997.

Table of Contents

Start